А. Варшавский. Крамольные полотна

Анатолий Варшавский

Крамольные полотна

Детгиз

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Далеко не все знают, что за гениальную фреску "Страшный суд" Микеланджело едва не был обвинен в ереси; что Паоло Веронезе предстал перед судом инквизиции, так как в его картине рядом со святыми были нарисованы простые люди; что о Франсиске Гойе, обличавшем своей кистью инквизиторов и власть имущих испанский король сказал: "Гойя заслуживает гарроты"; что за картину "Сельский крестный ход на пасхе" царские власти пытались возбудить судебное дело против ее автора, художника Перова; что написанная кровью сердца знаменитая картина Репина "Крестный ход в Курской губернии" вызвала целую бурю в реакционной печати… Обо всех этих великих полотнах, о нелегкой судьбе их творцов рассказывает эта книга.

Для детей среднего и старшего школьного возраста. Издание содержит многочисленные тоновые репродукции.

- Содержание
  -
  - Страшный суд
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
  - Венеция, 1573 год
  - Гений любви, гений ненависти
  - Крамольные полотна
    -
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6

- Однажды в Орнане
  - 1
    -
    - 2
    - 3
    - 4
- Браки совершаются на небесах
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
- Неудобные в отношении содержания
- Кровью сердца
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
- Боярыня Морозова

- notes
  - 1

Содержание

Анатолий Семенович Варшавский
Крамольные полотна

Страшный суд

Я служил папам, но только по принуждению.

Микеланджело

1

Когда-то он знал это помещение так же хорошо, как узник свою камеру. Да он и был, собственно, этим узником, невидимой цепью прикованным к своей работе. Четыре года, с 1508 по 1512, провел он здесь, чуть ли не в полном одиночестве, наедине со своими мыслями и своими красками — на помосте, прямо под потолком. Закончив роспись, он долго не мог смотреть вниз — ничего не видел, и, если ему надо было прочесть книгу или письмо, поднимал их выше головы и смотрел снизу вверх. Вначале, правда, у него были помощники: пять художников, и среди них — его друг Граначчи. Но он прогнал их всех. Что поделаешь, он умел работать только один.

Это был каторжный труд. Шестьсот квадратных метров — такова была площадь потолка. Но ведь помимо потолка он расписал и люнеты — арки между полукруглыми верхами окон и сферическими треугольниками распалубок, расположенные над окнами.

Сколько раз он вынужден был прерывать работу: летом 1510 года, когда, разъяренный бесстрастным ответом художника «закончу, когда смогу», папа в гневе ударил его своим посохом, и осенью, когда папа выехал в Болонью, не уплатив за исполненную часть росписи. Деньги были нужны для продолжения работы. Пришлось ездить за ними — и раз и второй.

Ему мешал не только папа. Архитектор Браманте, соперник и недруг, соорудил такие леса, что их пришлось переделывать полностью.

Даже удивительно, как мог Браманте додуматься до того, чтобы повесить платформу на веревках, пробив во многих местах потолок!

А плесень, злая, зеленая плесень, чуть не погубившая фреску «Потоп»? А интриги завистников и врагов? Вероятнее всего, все тот же Браманте распустил слухи, будто папа недоволен его работой и хочет поручить Рафаэлю завершить роспись.

…И вот теперь он вновь в Сикстинской капелле. Там, где во всю длину зала, на восемнадцатиметровой высоте, запечатлены его думы, его поиски, его надежды. Там, где он не был чуть ли не четверть века. Там, где он не собирался больше быть.

Он вновь вернулся в Рим. И на этот раз — он еще не знает этого — навсегда.

И он снова должен выполнять приказы очередного папы. На сей раз Павла III.

2

Немало воды утекло в Тибре за эти двадцать с лишним лет. Но по-прежнему разрывают Италию на части пришлые военные орды — французы и испанцы. По-прежнему идет бесконечная драка между крупными и мелкими феодальными владыками. Италия? Ее фактически нет! Милан против Рима, Рим против Флоренции, Флоренция против Милана — все против всех.

Все уже становится круг великих итальянских гуманистов. Давно уже нет в живых Пико делла Мирандоло. Умер Рафаэль. Умер Леонардо да Винчи. Террор властвует над умами, все опаснее воспевать величие человеческого духа, сохранять верность идеалам свободы и гуманизма. Все яростнее идет наступление на идеалы и идеи Возрождения.

Тяжелые времена. Мрачные времена.

В 1534 году, приехав в Рим, Микеланджело написал:

Отрадно спать, отрадней камнем быть.
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать — удел завидный.
Но еще не было ему суждено умереть.
Многое еще должны были увидеть его глаза.

3

Он был уже немолод, и он прожил тяжелую жизнь. В свои шестьдесят лет он выглядел дряхлым стариком, сморщенным, сгорбившимся, усталым. У него болели суставы. Его донимали мигрени и невралгические боли. Болели зубы. Болело сердце. И неизгладимым видением перед его внутренним взором стояли события недавних лет: осада Флоренции, гибель ее свободы, скитания, преследования, которым он подвергся.

Он знал: если бы не Климент VII, проявивший интерес к его судьбе — не без корысти, конечно, ибо папа хотел, чтобы он закончил надгробия в капелле Лоренцо и Джулиано Медичи, своих родственников, — не быть ему в живых после того, как папские войска ворвались на улицы Флоренции, ему, члену Коллегии девяти и начальнику укреплений города, до последней минуты остававшемуся на своем посту.

Республика была разгромлена. Климент VII передал город своим родичам. Несколько недель скрывался тогда Микеланджело на колокольне одной из окраинных церквушек.

К тому же два года назад он имел дерзость отказать герцогу Алессандро Медичи, ставшему правителем города, в его просьбе построить цитадель. Но не ему же, участнику обороны, республиканцу, было помогать тирану закабалять Флоренцию, свой родной город, город свободолюбивых мастеров и республиканских традиций!

Назад во Флоренцию теперь пути не было. Четыре года после гибели свободы работал он там, в капелле Медичи. Он понимал: это выкуп, это расплата за то, что его пощадили. И все эти годы он жил в страхе: герцог Алессандро, жестокий и мстительный, ненавидел его. Кто знает, не свел ли бы тиран с ним свои счеты, когда умер Климент VII. Но ему повезло. Он был в Риме, туда за два дня до своей кончины его вызвал Климент VII.

Папа хотел, чтобы он расписал алтарную стену Сикстинской капеллы. И, хотя у художника были иные планы, он согласился, он вынужден был согласиться. В конце концов, лучше было трудиться в Риме, в папской церкви, чем возвращаться в поруганную Флоренцию, в город, где ему угрожала смерть.

Новый папа, Павел III, вероятно, знал о его обещании. Впрочем, Павел давно уже и сам носился с мыслью изобразить на алтарной стене Сикстины сцены Страшного суда.

Пришлось подчиниться — и на сей раз ему не суждено было избавиться от папских заказов. Не помогли ни ссылки на нездоровье, ни уверения, что ему надо завершить давно уж

начатый памятник Юлию II, памятник, который не давал ему покоя — никак не удавалось закончить эту давнюю работу. Павел и слушать не хотел. «Тридцать лет, — воскликнул он, — лелеял я это желание, и даже теперь, сделавшись папой, я не могу его удовлетворить! Я порву твой договор, и ты будешь мне служить, что бы там ни было».

Скрепя сердце пришлось дать согласие. Куда бы он мог бежать из Рима? Где мог бы скрыться от папского гнева?

Декретом от 1 сентября 1535 года он был назначен главным архитектором, скульптором и живописцем апостолического дворца.

Папский приказ гласил: прежде всего — приступить к росписи в Сикстинской капелле.

4

Снаружи здание было не очень приметным. Но внутри Сикстинская капелла была красива. Архитектор Джованни де Дольчо, соорудивший ее в 1473 году, при папе Сиксте IV, обладал, очевидно, и способностями и вкусом. Не очень большая, почти прямоугольная зала — сорок восемь метров в длину и чуть побольше тринадцати в ширину, — с высоким сводчатым, почти плоским в средней части потолком, большими полуовальными окнами, с узорчатой железной галереей, проходившей под окнами, и легкой мраморной балюстрадой, которая отделяла собственно церковь от притвора, она производила сильное впечатление. Еще в XV веке лучшие итальянские мастера — Перуджино, Боттичелли, Росселли, Синьорелли, Гирландайо, Пинтуриккио — расписали ее стены. Двенадцать сделанных этими художниками фресок изображали эпизоды из жизни Христа и жития Моисея. А в простенках между окнами были помещены портреты пап. Правда, за их достоверность было трудно поручиться: художники почти никакими документальными данными не располагали.

Собственно говоря, все росписи в капелле были давно закончены. И, для того чтобы выполнить приказ папы, надо было пожертвовать украшавшими алтарную стену фресками Перуджино.

Внутренний вид Сикстинской капеллы.

Микеланджело нравились эти фрески. Но ему не оставалось ничего другого, как приказать поставить новую стену, вплотную к старой — так, во всяком случае, свидетельствуют некоторые современники. Он сделал ее чуть наклонной — верхний край выступал примерно на пол-локтя.

В октябре 1535 года он приступил к работе.

5

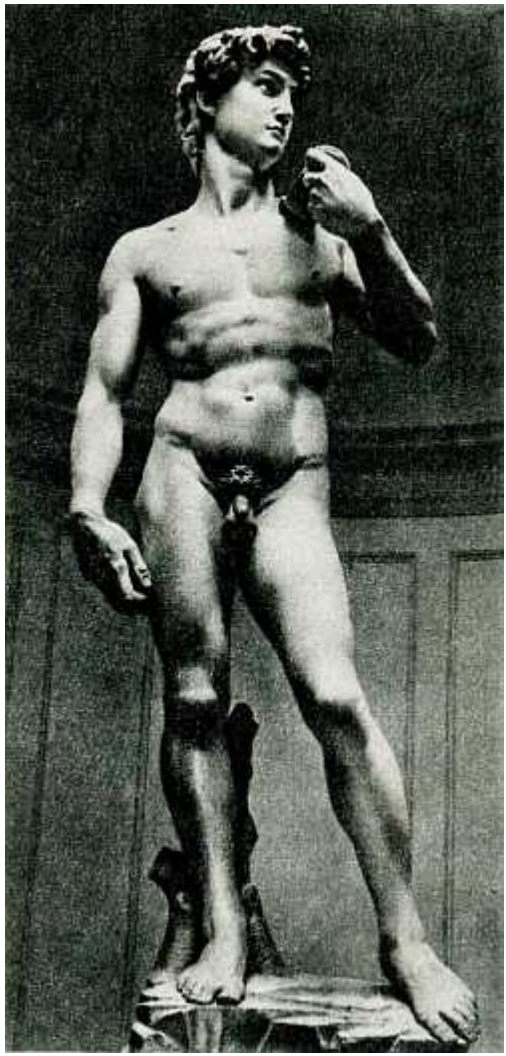
С четырнадцати лет находился он в центре флорентийской культуры, обучаясь и творя в «Садах» Лоренцо Медичи, в художественной школе для одаренных мальчиков. Кристофор Ландино, комментатор Данте, раскрыл здесь перед ним глубины бессмертной «Божественной комедии», поэт и филолог Анджело Полициано учил гармонии стиха. Здесь он слышал возвышенные слова философа Пико делла Мирандоло, утверждавшего, что человеку дано достигнуть того, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет. Он видел знаменитого Саванаролу, клеймившего разврат и пороки знати, обличавшего продажное духовенство. Он учился мыслить широко, жить работой, видеть правду.

…Двадцать шесть лет было ему, когда по заказу шерстопрядильного цеха в родной Флоренции он взялся изваять из огромной мраморной глыбы фигуру Гиганта. Глыба эта, с трудом доставленная из Каррарских каменоломен, несколько десятилетий пролежала на одной из улиц города. Мрамор был, как говорили современники, «продырявлен» каким-то скульптором, принявшимся было за работу, но бросившим ее, ибо он понял, что не сумеет с ней справиться. Ни Якопо Сансовино, ни Леонардо да Винчи не отважились вписать в гигантский обезображенный камень, не добавляя ни куска, формы человеческого тела.

Микеланджело сделал это, и с такой поразительной точностью, что лишь на голове да на спине статуи осталось несколько еле заметных следов от резца первого неудачливого скульптора. С точки зрения мастерства уже одно это было беспримерным подвигом. Но он сделал большее.

Заказчики — старшины одного из флорентийских цехов — хотели, чтобы скульптор изваял фигуру какого-нибудь христианского святого: она должна была стоять на паперти собора и служить одним из украшений здания. Но Микеланджело стремился к иному. После долгих раздумий он решил воспользоваться для своей статуи одним из многочисленных библейских рассказов — о Давиде. Конечно, Давид не был святым, но все же как-никак библейским персонажем, и заказчики могли чувствовать себя удовлетворенными.

Юноша, вступивший в смертельный бой с грозным великаном и победивший его во имя свободы своего народа, во имя правого дела, — такой сюжет вполне устраивал Микеланджело. Таким он и изобразил своего Давида — спокойным, уверенным в своих силах, мужественным.



Микеланджело. Давид.

…Твердо опираясь на правую ногу, обнаженный подобно античным статуям, готовый взмахнуть пращой, зажатой в левой руке, предстал Давид перед приорами цеха шерстобитов, свободный человек, доблестный гражданин, борец. Могучая голова его с шапкой вьющихся волос была повернута влево, в сторону врага, брови сдвинуты, широко раскрытые глаза бестрепетно высматривали противника.

Давид стал любимцем горожан. Его поставили под синим шатром флорентийского неба, неподалеку от дворца Синьории, который служил своего рода памятником победе флорентийцев

над своей феодальной знатью. Простые люди Флоренции — суконщики, ткачи, красильщики — приходили сюда, к своему Гиганту, как любовно окрестили они пятиметрового Давида, чтобы здесь, на главной площади города, если нужно, и с оружием в руках принять участие в решении своих судеб.

Он и сейчас стоял там, мраморный колосс, гордый и непокоренный, готовый к борьбе и бессмертной славе. Уничтожив республику, завоеватели не отважились убрать Гиганта.

…Как Микеланджело после Давида не хотелось приниматься за потолок Сикстинской капеллы! «Я скульптор, — доказывал он папе Юлию II, — я скульптор, я ничего не смыслю в фресках». «Фреска — не мое ремесло», — не уставал повторять он в письмах. Но папа настоял на своем. Он был упрям и своенравен, этот папа.

Упрям и своенравен был и Микеланджело. И он не любил, чтобы ему мешали. Когда нетерпеливый, не привыкший к отказам Юлий II тайком пробирался в капеллу, чтобы хоть краешком глаза взглянуть на неоконченную еще работу, художник бросал сверху доски, и папа вынужден был спасаться бегством.

В конце концов папу все же пришлось пустить на леса. Юлий II осмотрел еще незавершенную работу и молча сошел с вышки.

Художник мог продолжать. И, хотя он иногда и жаловался на непосильные трудности, хотя, посмеиваясь над самим собой, и писал, что у него «от напряженья вылез зоб на шее, живот подполз вплотную к подбородку», хотя и уверял по-прежнему: «Не место здесь мне, я не живописец», он работал с огромным увлечением.

Он отверг тогда орнаментальную роспись и создал целую серию глубочайших по мысли картин. Библейские мотивы, библейские персонажи? Да, пожалуй. Но на этом в основном и заканчивалась зависимость от библии. Гражданским звучанием были окрашены эти мотивы. Трепетная действительность, увиденная художником-правдолюбцем, художником-гуманистом, — вот что составляло основное содержание фресок.

И, как бы ни были подчас печальны, скорбны герои Микеланджело, любовью к непокоренному человечеству, уверенностью в великой судьбе людей, раскрепощенных от духовного рабства, были проникнуты эти фрески.

Микеланджело. Иеремия. Деталь росписи потолка Сикстинской капеллы.

6

Теперь он вновь держал в руках кисти, четверть века спустя после «Потопа», «Грехопадения и изгнания из рая», «Сотворения Адама». «Страшный суд» — таков был заказ папы. Сколько их было уже, полотен на эту тему, живописующих силу бога и ничтожество человека! Ничтожество человека перед лицом бога, тщетную суету человеческих помыслов и деяний, Христа-вседержителя, творящего свой суд…

Он верил в бога. С годами — все больше. Но он верил и в свободную мысль человека, в его мощь и физическую красоту. Не покорность небу, не безволие, не подчинение року хотелось ему изобразить, ибо, в конце концов, вовсе не эти чувства волновали его.

Страшный суд! Это о нем говорилось в — библии, что раздастся трубный глас и все — живые и мертвые — предстанут пред очи Иисуса Христа, и начнет он вершить свой суд. «последний суд» перед концом мира. Низвергнуты будут на этом суде в ад «нечестивцы» — не выполнявшие заветы бога бунтовщики, еретики, и в райские кущи попадут «по делам своим» покорные, терпеливые, смиренные.

Он никогда не был ни покорным, ни смиренным. И он оставался гуманистом и республиканцем.

…Вспоминал ли он мрачные картины, нарисованные Данте, вспоминал ли полубезумные речи Саванаролы, грозившего гибелью всему неправедному, лживому, лицемерному в этом мире? Возможно. Но с болью душевной он несомненно размышлял и обо всем том, чему сам был свидетелем: о великой трагедии родной земли, о свободе, попираемой сапогом завоевателей, гибнущей под пятой тиранов, о кострах, на которых вновь жгли людей, о насилиях и преступлениях, об извечной борьбе зла и добра…

Излить свою скорбь, высказать все то, что гнетет его, бросить на весы божественного правосудия всю мерзость земную — такой, какой он ее знал и видел, — и в то же время стать на защиту человеческого достоинства, своих гуманистических дум — к этому стремился он, не умевший ни лгать, ни притворяться в искусстве.

С оружием в руках защищал он свои идеалы на холме Сан-Миньято, в рядах народа, в его ополчении. Кистью и красками ныне должен был он выразить то, что мучило и волновало его, что не давало покоя его душе.

Микеланджело. Старик с посохом. Деталь росписи потолка Сикстинской капеллы.

В известной степени «Страшный суд» должен был продолжить то, что изобразил он ранее, расписывая потолок Сикстины, в образах и сценах, проникнутых гражданской скорбью, глубочайшим протестом и одновременно верой в конечное торжество справедливости.

Трепетные вопросы жизни и смерти, страсти людские, размышления о судьбах человечества волновали старого мастера, возбуждали проникновенную мысль, его бурный темперамент.

7

Микеланджело ничего не умел делать вполсилы. Может быть, потому и остались незавершенными многие его творения, что не знал он покоя в своих думах, что, не щадя времени, с великой энергией стремился сделать свои картины, свои статуи еще лучше, еще значительней. Горькая правда — не хвастовство было в его словах: «Никто так не изнурял себя работой, как я. Я ни о чем другом не помышляю, как только день и ночь работать».

И как часто, к сожалению, совсем не тем, чем хотел, вынужден был он заниматься!

…Когда он свыкся с мыслью, что ему все-таки придется писать «Страшный суд», когда он вновь — после стольких лет — очутился на своем помосте один на один с гигантской белой стеной, в которую он должен был вдохнуть жизнь, Микеланджело, как и в прежние годы, снова оказался сам у себя в плену. С неистовым запалом, который трудно было заподозрить в этом больном и раздражительном старике, принялся он за работу, как всегда, один, отвергнув и на этот раз резко и решительно все предложения о помощи. Да и кто, собственно, мог ему помочь — мыслителю и творцу? Бывают ли помощники у поэтов? Есть ли они у философов? Он должен был решать все сам так, как подсказывали ему его ум, его совесть.

Он знал: времена меняются. Все меньше защитников прав человека, защитников рубежей свободы оставалось в цитадели Возрождения. Свободолюбивый дух был не в чести: о том, что человек — игрушка в руках господа, все чаще стремились теперь напомнить те, кто объявил себя представителями Христа на земле. О том, что все в воле господней, что нельзя преступать завещанное им!

Микеланджело. Страшный суд.

…Дни и ночи, как некогда в молодости, проводит Микеланджело в капелле. Он ест второпях, он спит по три-четыре часа в сутки.

Проходит тысяча пятьсот тридцать шестой год, тысяча пятьсот тридцать седьмой, тысяча пятьсот тридцать восьмой… И даже случившееся с ним в тысяча пятьсот тридцать девятом году несчастье — он упал с лесов и повредил ногу — лишь ненадолго заставило Микеланджело оторваться от работы.

Шесть лет понадобилось великому мастеру, чтобы завершить свое творение.

Вход в капеллу был запрещен всем. В том числе и папе.

Впрочем, Павел и не пытался нарушить этот запрет.

8

Современникам казалось, что Микеланджело превзошел сам себя — так, во всяком случае, утверждал впоследствии Вазари, ученик и биограф художника.

…В ней все в движении, в этой картине, и не сразу охватишь глазом ее бесчисленных персонажей. Здесь и толпы грешников, в неистовом сплетении тел влекомых в подземелья ада, и возносящиеся к небу ликующие праведники, и сонмы ангелов и архангелов, и Харон, перевозчик душ через подземную реку, и Христос, вершащий свой гневный суд, и боязливо прижавшаяся к нему дева Мария. Здесь сподвижники Христа — апостолы, здесь горе и мрак, здесь зло и добро. Титаническим страстям соответствовали и титанические фигуры, в бесконечно разнообразных позах, в движении, исполненные такой психологической глубины, которой до этого не знал, пожалуй, старый мастер.

Внешне канва библейского рассказа была выдержана полностью. Но и только. Меньше всего Микеланджело интересовали казенная святость и благость. Люди, их поступки и дела, их мысли и страсти, их деяния — вот что было главным в картине. И так же, как некогда в росписи на потолке, свои заветные суждения высказал он здесь, отдав на суд собственной совести и философские вопросы бытия, и опыт прожитых лет, и все то, что происходило с его поруганной и несчастной родиной. Он говорил о горе и о возмездии, об унижении и надеждах, он изливал свою душу.

Как ни пессимистичен был общий фон картины, не о тщете всего земного шла в ней речь! Чего стоил один только папа Николай III, изображенный Микеланджело в толпе низвергаемых грешников, тот самый папа, который разрешил продажу церковных должностей! А другие реально существовавшие люди, которых Микеланджело, подобно Данте, смело ввел в свое повествование! А мученики! Они не просили снисхождения, они требовали справедливости, как справедливости требовал сам Микеланджело, уставший, измученный, но не покорившийся.

Недаром в те же годы, когда он работал над «Страшным судом», узнав, что во Флоренции убит герцог Алессандро, он вылепил в честь человека, сразившего тирана, бюст Брута — республиканца и противника самовластья, создав одну из лучших своих скульптур.

«Микеланджело, — напишет о „Страшном суде“ четыре века

спустя известный французский искусствовед Рейнак, — исчерпал все возможности движения и линий, создав целый мир гневных гигантов, торжествующих победу, побежденных, нагих, с сильными мускулами атлетов, в которых совершенно отсутствует христианское чувство. Разве есть что-либо христианское в этом гневном и мстительном Христе с геркулесовским сложением, в богоматери, в ужасе прижимающейся к своему сыну… Ни Эсхил, ни Данте, ни Виктор Гюго не заходили так далеко в смелости и не отваживались воплощать в избранном сюжете свои личные грезы».

Микеланджело отважился. Все его существо восставало против примирения с торжеством зла и тьмы, с возвратом варварства, с крушением свободы. Ему было не до святости.

Он изобразил своих персонажей нагими, и в этом была глубокая правда, глубокий расчет великого художника, дерзко нарушившего все богословские каноны. Изобразить бога, апостолов голыми — для этого в те мрачные времена нужна была незаурядная смелость. Прав был Вазари, когда он говорил: «Намерения этого необыкновенного человека сводились к тому, чтобы написать образцовое и пропорциональнейшее строение человеческого тела в различнейших позах, передавая вместе с тем и движение страстей и спокойное состояние духа. Он находил удовлетворение в той области, в которой превзошел всех художников, — в создании монументального искусства изображать нагое тело при любых трудностях рисунка».

Влюбленный в красоту и мощь человеческого тела, Микеланджело сумел в телесном, в бесконечном разнообразии поз передать движение души, через человека и посредством человека передать великую психологическую гамму обуревавших его чувств.

25 декабря 1541 года фреска была закончена. Впечатление, произведенное ею на современников, было огромным.

Но не успели еще высохнуть краски, не успел Микеланджело разобрать леса в Сикстинской капелле, как против гениальной картины выступили глупость, зависть и власть.

9

Еще современники обратили внимание на то, что изображенный в самом углу фрески судья душ Минос с ослиными ушами и обвивающей его змеей как две капли воды похож на папского церемониймейстера Бьяджо да Чезену.

Это было действительно так. И совсем не случайно.

Когда фреска еще не была окончательно готова, Павел III, потеряв терпение, однажды все-таки вошел в капеллу. В его свите находился и Бьяджо да Чезена. Ему очень не понравился «Страшный суд». Ханжа и ревностный католик, он принялся доказывать, что Микеланджело поступил опрометчиво, изобразив и бога и святых обнаженными, и что «Страшный суд» картина непристойная. Художник выслушал его, а потом, когда тот ушел, тут же, по горячим следам, нарисовал Бьяджо с ушами осла, в виде Миноса.

Церемониймейстер пробовал протестовать, даже обратился к папе. Но Павел III не помог ему. Сохранился рассказ, что в ответ на жалобы да Чезены он сказал: «Если бы художник поместил вас в чистилище, я бы еще мог вас освободить, но на ад не распространяется даже власть папы». Папа был не очень доволен фреской, его тоже смущали и общее решение, и; нагие тела. Но Павел был очень озабочен тем, чтобы с помощью гениальной кисти Микеланджело прославить самого себя.

Чезена остался в аду. И он люто возненавидел художника. В нападках на «Страшный суд» и на Микеланджело он вскоре нашел себе верного союзника.

10

Его звали Пьетро Аретино. Это был небесталанный памфлетист и литератор, авантюрист и демагог, состоявший на содержании чуть ли не у всех владык Европы. Все они платили этому наемному писаке, жившему словно вельможа в своем роскошном дворце в Венеции, за то, чтобы он писал хорошее о них и плохое об их врагах. Его отравленного ядом пера боялись даже папы и князья. Но не Микеланджело.

Когда художник приступил к работе над «Страшным судом», Аретино прислал ему льстивое письмо, в котором пытался навязать свой план этой картины. Мастер отверг план, отверг и домогательства Аретино, клянчившего у него деньги и рисунки.

Аретино стал его врагом. Вначале он начал говорить, что картина Микеланджело безнравственна. Но этого ему показалось мало. Он стал требовать, чтобы Микеланджело ее уничтожил, он надменно добивался от мастера ответа на свои письма. «Меня не оставляют без ответа ни короли, ни императоры», — злобно писал он ему.

Но художник молчал. Тогда Аретино принялся доказывать, что Микеланджело за его «Страшный суд» следует причислить к сторонникам Лютера. Это означало, что он обвинял художника в ереси. Не было в те времена более страшного обвинения.

11

В 1549 году Павел III умер. Новый папа, Павел IV, бывший кардинал Караффа, инквизитор по призванию и святоша по характеру, с самого начала весьма неодобрительно относился к «Страшному суду». Теперь фреска находилась в его власти.

Вначале он хотел вообще уничтожить ее. Но потом соблаговолил передумать. Он решил приодеть всех — и праведников, и грешников, и святых.

Микеланджело, узнав об этом, сказал: «Передайте папе, что это дело маленькое и уладить его легко. Пусть он мир приведет в пристойный вид, а с картинами это можно сделать быстро».

Понял ли папа глубину иронии Микеланджело? Трудно сказать. Во всяком случае, Павел IV отдал соответствующие приказания.

И вновь в Сикстинской капелле были сооружены леса. На них с краской и кистями взобрался живописец Даниеле да Вольтерра. Он трудился долго и усердно: предстояло пририсовать немалое число всяческих драпировок.

За свою работу да Вольтерра еще при жизни получил прозвище «брачетоне». В буквальном переводе оно означало «оштаненный», «исподнишник».

Злоключения фрески на этом не закончились. Уже после смерти Микеланджело и при другом папе, Пии V, ту же работу продолжил еще один художник, Джироламо да Фано.

Как ни осторожно действовали оба «исподнишника», они нанесли немалый урон картине: пострадала гармония красок и линий.

В 1596 году очередной инквизитор на папском троне, Климент VIII, вновь чуть было не заставил уничтожить крамольную фреску.

К счастью, его отговорили.

В 1762 году, через двести с лишним лет после окончания работ, великую фреску изуродовали еще раз. По повелению Климента XIII, художник Стефано Поцци снова занялся «одеванием».

* * *

Эта замечательная картина, против которой оказались бессильными глупость, лицемерие и ханжество католических владык, и ныне восхищает людей. И, хотя подрисовывавшие драпировки художники и попортили фреску, хотя покрылась она трещинами и слоем копоти от кадильниц, по-прежнему остается она одним из самых великих творений человеческого гения.

Венеция, 1573 год

Ему так и не удалось справиться с мучившим его страхом, и то, что на самом пороге он, споткнувшись, едва удержался на внезапно обессилевших ногах, неловко выкинув вперед левую руку, и то, что члены трибунала, вероятно, заметили его волнение, было ему неприятно и злило его. И куда-то в сторону, в полумрак, сгущавшийся в углах этой высокой, со сводами комнаты, ушли сказанные им слова приветствия, вырвавшиеся у него почти непроизвольно, слова, сказанные главным образом для того, чтобы хоть как-то приободрить самого себя.

Члены высокого суда не ответили ему. Они молча ждали, пока он займет указанное ему место. Неподвижные, равнодушные, в черных одеяниях, они ждали, пока он сделает эти несколько шагов, отнюдь не торопя его, спокойно восседая в своих креслах с высокими спинками. Черные прямые тени за их плечами были неподвижны и сумрачны.

Ему не предложили сесть, и никто из судей не подал виду, что давно знаком с ним. Ему и не на что было сесть — в комнате, кроме покрытого черной скатертью стола и кресел для членов трибунала, не было никакой мебели. Теперь он стоял перед этим длинным и узким столом, впрочем, на достаточном расстоянии от судей, и светильник с тремя толстыми оплывшими свечами, придвинутый секретарем трибунала к самому краю стола, слепил ему глаза.

— Ваше имя, ваша профессия, где вы проживаете? — спросил секретарь, обмакивая в грязноватую чернильницу толстое, хорошо очиненное перо.

Он ответил.

И то, что эти обыденные вопросы, нарушив гнетущую тишину, были именно обыденными и чисто формальными — кто в Венеции не знал его имени, — подействовало на него несколько успокаивающе, хотя он и понимал, что сами по себе эти вопросы ровным счетом ни о чем не свидетельствуют, в том числе и о намерениях вызвавших его на допрос судей. И еще он подумал, что именно так и представлял себе начало допроса в тот момент, когда, вскрыв черный конверт с гербовой печатью, медленно читал очень четко и очень ясно (у секретаря был хороший почерк) написанное приглашение явиться в трибунал святой инквизиции, в часовню Сан-Теодоро.

Он не показал этого письма жене. Зачем? И, даже садясь в гондолу возле домашнего порога, где волны захлестывали ступеньки и покрывали их зеленым илом, он тоже ничего не

сказал ей. Но она, видно, почувствовала что-то неладное, и всю дорогу, пока он плыл по лабиринту узеньких и широких каналов, пока гондола один за другим миновала бесчисленные мосты, ее скорбное лицо, ее печальные глаза стояли перед ним.

Он вышел на Риальто, возле моста, где назначала свидания вся Венеция, и, обогнув церковь Сан-Джакомо ди Риальто — в тени ее украшенной фресками колоннады, как всегда, несмотря на поздний час, о чем-то своем хлопотали купцы и маклеры, — побрел вдоль набережной. Ему не хотелось опаздывать, но и спешить ему тоже было некуда. И он хотел собраться с мыслями, побыть наедине с собой.

Теперь, когда с каждой минутой все неотвратимее надвигалось то страшное, что заключали в себе суховатые, написанные каллиграфическим почерком строки присланного в черном конверте письма, ему казалось, что все это произошло совсем не с ним, что вот сейчас все выяснится, что это просто сон и он проснется и все будет хорошо: не надо будет никуда идти, не надо будет принимать никаких решений.

…Он шел, не отвечая на поклоны знакомых, шел медленно, и голова его была пуста, хотя он и старался думать о том, что ему предстоит, и как-то подготовиться к тому, что его ожидало.

А потом его сковал страх. Он подумал о том, что, может быть, лучше всего, правильнее всего было рассказать обо всем жене и вместе с ней и детьми уехать под покровом ночи из города, бросив все — и дом и заказы. Правда, он не чувствовал за собой никакой особенной вины, он добрый католик, он исполняет все предписания церкви, и никто не может обвинить его в каких-нибудь непочтительных отзывах о папе или в приверженности к лютеранской ереси — он всегда был осторожен в словах и старался не высказывать своих суждений. Да и не очень в шумной Венеции, в этом городе, где можно было увидеть пришельцев чуть ли не со всех стран мира, в Венеции, еще до недавнего времени славившейся своей веротерпимостью и в которой чуть ли не все вероисповедания имели свои храмы, интересовались — так, во всяком случае, было раньше — религиозными делами. Может быть, более чем где-либо думали здесь о мирском — о кораблях, возвращающихся с грузом пряностей, о турках, угрожавших благополучию, нет, самому существованию республики, о славе художников, украшавших свой родной город. Сложными были отношения между Венецией и папой, и, когда папа все-таки настоял на введении инквизиционного суда, отцы города, не желая поступиться своими правами (они сами привыкли вершить суд и расправу), оговорили, что в трибунале будут и представители Венеции. И эта мысль, что ведь в суде окажутся и

венецианцы, которые наверняка знают его, быть может, даже друзья его высокого покровителя Барбаро, на какое-то время завладела им, и он даже подумал, что будет, наверно, занятно увидеть там кого-нибудь из своих почитателей и что вряд ли уж стоит ему так беспокоиться.

…Никто из присутствующих не ответил на его приветствие, никто из них не пожелал даже взглядом выразить свое сочувствие или хотя бы показать, что они его знают. С холодными, равнодушными, тупыми лицами сидели они здесь, и он должен был держать перед ними ответ, и они это знали, как знали и то, что им надлежит задавать ему вопросы, как можно больше вопросов, не веря ничему на слово и упорно добиваясь от него признания своей вины. Mea culpa — моя вина, — это должны были они услышать, и они знали, что церковь никому не прощает гордыни, что они здесь для того, чтобы внушать страх, чтобы карать и учить, и что им нечего спешить — чем дольше в страхе и трепете, не зная, в чем его обвиняют, будет стоять вызванный на допрос человек, тем скорее удастся сбить его с толку и добиться нужных показаний.

Они терпеливо ждали, пока секретарь занес в большую, с желтыми пергаментными страницами книгу в тяжелом переплете, пронумерованную и толстую, ответы подсудимого, и потом так же не спеша принялись задавать ему вопросы.

Ноги у него затекли, и ему казалось, что он давным-давно уже стоит здесь, словно нашкодивший мальчишка, и это и забавляло и злило его, и что допрос длится уже целую вечность, и что, пожалуй, его подозрения были вовсе не такими уж необоснованными. Эти господа в черном, делающие вид, что он им незнаком, интересуются его последней картиной, и он, очевидно, должен благодарить за это сладкоречивого настоятеля монастыря святых Иоанна и Павла, с которым он в ссоре и на чью постную рожу до сих пор, хотя прошло уже немало времени, не научился смотреть спокойно. И теперь он должен объяснять, почему он не хочет на своей картине вместо собаки изобразить Магдалину, и должен рассказывать, чем занимается, хотя они знают это не хуже его. И их не удовлетворяет ответ, что он художник: на повторный вопрос о профессии он должен сказать, что рисует и пишет фигуры. И они делают вид, что не знают, о какой, собственно, картине говорит художник, и где она висит, и как она исполнена.

Они спрашивают и спрашивают, только спрашивают — они все стали тут тупыми, жестокими и равнодушными, и на их лицах не отражается ничего.

Вопрос, ответ, снова вопрос.

Их интересует написанная им для монастыря святых Иоанна и Павла картина, ему это ясно. Настоятель, видимо, успел порассказать о ней немало. Впрочем, может быть, и не он один: картину видели многие. Как вести себя? Отрицать или каяться? Отвечать на хитрость хитростью? Прикинуться простачком? Пытаться что-то объяснить?

Вопрос следует за вопросом. Они играют им словно мячом, перебрасывая один другому. И у него почти нет времени обдумывать свои ответы. Может быть, он допустил ошибку в самом начале? Следовало ли говорить, что он может себе представить причины, по которым его сюда призвали? Но что бы дал отрицательный ответ? В конце концов, лучше проявлять смирение — ведь даже самый большой грешник, если он проявляет смирение, может рассчитывать на снисхождение, так ведь учит церковь.

Вопросы и ответы. Вопросы и ответы.

— Где находится эта картина?

— В трапезной братьев монастыря святых Иоанна и Павла.

— Исполнена она фреской, или на дереве, или на полотне?

— На полотне.

— Скольких футов она в высоту?

— Около семнадцати.

— А в ширину?

— Примерно тридцать девять.

— Нарисовали ли вы людей в этой вечере нашего господа?

Он молчит.

Секретарь выжидающе смотрит на него. Художник видит его птичье лицо, его глаза, поблескивающие за стеклами несуразно больших очков, он видит, как замерла, не дотянувшись до чернильницы, его рука с гусиным пером, зажатым между пальцами. Он видит неподвижную маску лица председателя.

Ему все-таки удается овладеть собой.

Но он продолжает молчать.

Председатель повторяет вопрос.

Так. Людей. Ну конечно, он нарисовал людей. Тут нечего отрицать. Вот он, тот тонкий ледок, на который хотят затянуть его судьи: он знает, его уже давно обвиняют в том, что далеко не всегда его картины на религиозные сюжеты отличаются необходимой святостью, что они слишком вольные — по смыслу, по духу.

Это опасное обвинение. Надо отвечать уклончиво. В конце концов, он честно изобразил свой сюжет, он изобразил то, что ему предложено было изобразить. А что касается людей… Ну как им втолковать — ведь все равно ничего не поймут. Не захотят. Не

смогут.

Прямо перед его глазами стоит сейчас эта картина. Ну конечно, правда, что весьма условен весь ее фон. Ведь, по сути, он создал картину из жизни Венеции — красивую, декоративную, вольную. Где еще, кроме Венеции, можно было увидеть такую трехарочную лоджию, занимавшую три четверти картины, достойную гения Якопо Сансовино или кого-нибудь из других великих архитекторов Венеции? А мраморные дворцы и прекрасные башни, которые видны сквозь пролеты арок на фоне сине-голубого неба? Пусть выйдут на площадь Святого Марка, туда, поближе к морю, где на фоне сияющего южного неба так рельефно вырисовываются знаменитые колонны со статуями святого Феодора, древнего покровителя венецианцев, и Льва святого Марка. Кстати, немало можно было бы порассказать о том, как казнили и мучили на протяжении веков у этих колонн людей — по приказу Совета десяти и без приказа. Тогда они узнают, что вдохновляло его, когда он писал эту картину. И пусть они побродят по городу столько, сколько, пытливо всматриваясь в лица людей, бродил на своем веку он.

Веронезе. Пир в доме Левия.

Конечно, не современников библейских персонажей писал он, широко дав волю своей фантазии. Конечно, шумна и весела толпа гостей в доме Симона, куда, по евангельскому преданию, пожаловал Иисус со своими учениками. Прямо на переднем плане, у колонн, изобразил он толстяка виночерпия, заплывшего, обрюзгшего, самодовольного, а неподалеку — мажордома, уже несколько нетрезвого. Он нарисовал жадных и корыстолюбивых мытарей, он нарисовал воинов и слуг, шутов и карликов, гостей в спорах и разговорах. Его и интересовала эта красочная земная толпа, толпа его современников с их страстями, горестями,

празднествами. Все внимание отдал он этой толпе живых, полнокровных людей — таков был замысел, и, право, он о нем не жалеет.

И вновь вопрос:

— Сколько людей вы изобразили и что каждый из них делает?

Они повторяют все тот же вопрос. Все тот же вопрос, только заданный в несколько иной, более конкретной форме, настойчивый, вежливый, но по-прежнему угрожающий. Нужно отвечать. Осторожно. Обдуманно.

— Прежде всего — хозяина постоялого двора Симона, — говорит он, — затем, ниже него, решительного оруженосца, который, как я предполагал, пришел туда ради собственного удовольствия, поглядеть, как обстоят дела с едой. Там много еще и других фигур, но их я теперь уже не припоминаю, так как прошло много времени, с тех пор как я написал эту картину.

В самом деле, почему он должен им все это рассказывать? Они же прекрасно все знают сами. И он не доставит им

удовольствия первым сказать то, что они хотят от него услышать. Да, именно так, не припоминаю, прошло много времени.

Теперь задает вопрос папский инквизитор. У него странная манера растягивать слова — заика он, что ли, — и он следит за тем, успевает ли секретарь занести в протокол то, что он говорит. Его интересует одна деталь, всего лишь одна деталь: может быть, маэстро все-таки припомнит, что обозначает в написанной им вечере фигура того, у кого кровь идет носом?

Неясно, удовлетворяет ли его ответ, что это слуга, у которого внезапно пошла кровь из носа, но, несколько подавшись вперед — за его плечами тень становится изломанно-напряженной — инквизитор продолжает:

— Что обозначают эти люди, вооруженные и одетые, как немцы, с алебардою в руке?

…Удар нанесен. Теперь можно не сомневаться: дело принимает скверный оборот. Его заманивают в ловушку. Еретиком, объявить его еретиком хотят эти господа, так учтиво раскланивавшиеся с ним всего лишь вчера у собора Святого Марка. Тогда этот заикающийся господин интересовался другим: как скоро закончит великий живописец начатую им роспись в одном из залов собора. А председатель суда? Сколько восторженных слов слышал от него художник! Еще бы!

Старая лиса отлично знает, что сам дож остался доволен «Битвой при Лепанто» — картиной, воспевавшей такую свежую еще в памяти победу венецианцев над турками.

И они все знают, что художник — близкий друг Барбаро, одного из славнейших патрициев Венеции.

Но надо отвечать.

Нужно придумать правдоподобный ответ.

Сколько времени длится допрос?

Они ждут. Могли бы ждать и дольше, если бы он все-таки не пошел сюда. Он мог бы уже быть далеко.

Странно, на склеп, могильный склеп похожа эта комната. На склеп.

Но ведь он-то еще живой. Свечи слепят ему глаза. Огонь. Огонь и черные фигуры, огонь и рука секретаря, рука с жесткими, аккуратно подстриженными ногтями, с длинными суховатыми пальцами.

Эти пальцы держат в руках перо.

— Мы, живописцы… — начинает художник. Он говорит только потому, что надо что-то сказать, говорит первые пришедшие ему на ум слова, привычные, сто раз сказанные слова. И вдруг его осеняет. Правильное начало: не «я», а «мы». — И не только мы, живописцы, а и поэты и …(вот оно, недостающее

слово) и сумасшедшие пользуемся одинаковыми вольностями.

«Сумасшедшие, — усмехается он про себя, — так-то».

И уже смелее, с явной издевкой он продолжает:

— Я изобразил этих людей с алебардами — как один из них пьет, а другой ест у нижней ступени лестницы, — чтобы оправдать их присутствие в качестве слуг, так как мне казалось подобающим и возможным, что хозяин богатого и великолепного, как мне говорили, дома должен был бы иметь подобных слуг.

Но черные фигуры не удовлетворены. Едва секретарь заносит в протокол его ответ, как вновь следует вопрос:

— А для чего изобразили вы на этой картине того, кто одет, как шут, в парике с пучком?

Для чего? Почему? Зачем? Допрос идет своим давным-давно заведенным порядком. Скрипит растрепавшееся перо, секретарь заменяет его другим и пишет, пишет.

Вопросы, ответы, вопросы, ответы.

Он едва держится на ногах. Ему душно, нестерпимо болит спина, он чувствует, как все сильнее нарастает в нем раздражение: по какому праву допрашивают его здесь, по какому праву копаются в его душе? Что они понимают в законах искусства, эти гончие псы инквизиции? Что вообще хотят они от него?

…Его не пытают, его не бьют, но он видит, что силки здесь расставлены со всех сторон, что его медленно загоняют в тупик, что вот-вот будет произнесено то слово, вслед за которым обычно следуют пытки и мучения. Посмеют ли они прибегнуть к этому? Посмеют ли они тронуть прославленнейшего художника Венеции?

Нет, ему вовсе не кажется подходящим изображать в Тайной вечере шутов, пьяных немцев, карликов и прочие глупости, как об этом сказал председатель трибунала. Он написал их всех, предполагая, что эти люди находятся за пределами того места, где происходит вечеря. Нет, он не хотел унизить и осмеять положение святой католической церкви и внушить таким образом ложное учение. Да, он охотно признает, что подобного рода мысли и в голову ему не приходили. Естественно, как же иначе.

И он добавляет:

— Микеланджело в Риме, в капелле папы, изобразил Иисуса Христа, его мать, святого Иоанна, святого Петра и всю небесную свиту нагими. Мой долг следовать тем примерам, которые дали мне мои учителя.

И в ту же секунду он понимает, что именно этого-то ему и не следовало говорить. Разве не подвергся нападкам за свои вольности великий флорентиец? Разве не одели по приказу папы

персонажей этой фрески?

Судьи перешептываются.

Потом они что-то говорят секретарю; что именно, он не слышит, хотя зрение и слух его обострены до предела. Суждено ли ему выйти на свободу? Он этого все еще не знает.

* * *

Медленно перечитывает протокол председатель. Потом поднимает глаза. Художник видит его тяжелый взгляд, он видит его тонкие, сухие губы, всю его фигуру, напоминающую хищную птицу, и на какое-то мгновение ему кажется, что это сам дьявол из преисподней — такой, каких он в детстве видел нарисованными в церквах Вероны.

— «Итак, сего, 18-го дня июля месяца 1573 года, в субботу, — слышит он четкий голос председателя, — постановили наилучшим образом, чтобы вышеназванный *Паоло Веронезе* исправил свою картину, убрав из нее шутов, собак, оружие, карликов, пьяных, слугу, у которого пошла носом кровь, все то, что не находится в соответствии с истинным благочестием, дабы вышеозначенная картина не напоминала те, что в Германии и других местах, наводненных ересью, внушают ложное учение людям».

У него дрожали руки, когда он, в соответствии с правилами, подписывал протокол. И подпись получилась какая-то корявая, совсем не такая, как обычно.

Ныне эта картина называется «Пир в доме Левия». Переменив название и немного переделав ее, художник оставил и слугу, и карлика, и шутов, и собаку.

Гений любви, гений ненависти

О народ, если бы ты знал, что ты можешь!..
Живопись, как и поэзия, выбирает во Вселенной
то, что наилучше соответствует ее целям.
Она соединяет в едином вымышленном образе
обстоятельства и свойства, которые природа
рассеяла среди множества людей; благодаря
этому мудрому методу художник становится
творцом и перестает быть покорно подчиняющимся
копиистом.

Франсиско Гойя

В июле 1813 года после поражения при Витории маршал Сульт, любимец Наполеона, вынужден был отступить на французскую территорию. Он еще надеялся взять реванш. Но реванш не состоялся. В августе пали Сан-Себастьян и Памплона. Оккупанты были изгнаны с испанской земли.

Полгода спустя, в марте 1814 года, Наполеон освободил из-под стражи Фердинанда VII. Император рассчитывал, что приезд Фердинанда вызовет смятение и расстройство в государственных делах Испании. Но было поздно. Ни смятение, ни расстройство не могли уже помочь корсиканцу. Его империя рушилась. Пройдет еще несколько месяцев, и он станет пленником острова Эльбы. Через год грянет гром пушек под Ватерлоо.

Но еще до того, как Меттерних и Александр I организуют Священный союз, возглавив контрреволюцию в Европе, Фердинанд VII, этот человек «с сердцем тигра и головой мула» — как называла его собственная мать — декретом от 4 мая 1814 года распустит кортесы, мадридский парламент, и упразднит либеральную конституцию 1812 года. При этом он пообещает созывать кортесы в «старых, законных» формах и установить «разумную власть».

«Он выполнил свое обещание… все акты кортесов были

отменены, — с сарказмом писал Маркс, — все учреждения были восстановлены в прежнем виде, воскресла святая инквизиция, иезуиты, изгнанные дедом короля, были призваны обратно, самые выдающиеся члены хунт, кортесов и их приверженцы были осуждены на галеры, заточены в африканские тюрьмы или изгнаны, а самые славные вожди герильеров, Порлье и де-Ласи, были приговорены к расстрелу».

В стране торжествовала контрреволюция. Испанский народ, чье несокрушимое сопротивление заставило отступить Наполеона и своей кровью завоевавший право на свободу, вновь оказался во власти гнусных временщиков, которые, так же как и французские Бурбоны, ничего не забыли и ничему не научились.

* * *

Друзья были брошены в тюрьмы, высланы за пределы родины. Скрываться некоторое время пришлось и ему самому. «Гойя заслуживает гарроты» (удушения при помощи железного ошейника), — эти гнусные слова были сказаны «самим» королем.

Потом этот напыщенный коротышка с черными бровями над глазами преступника сменил гнев на милость. Больше всего на свете он был озабочен прославлением своей персоны. Ему нужен был придворный художник. При всей своей тупости Фердинанд понимал: нет в Испании, да что там — в Европе, художника, равного Гойе. И он приказал Гойе приступить к исполнению обязанностей: ведь королевский художник для того и живет на свете, чтобы рисовать портреты царственных особ и создавать пасторали.

Гойя подчинился. Но подчиниться отнюдь не всегда означает сдаться. Ему было шестьдесят восемь лет. Он продолжал борьбу.

* * *

Он видел, как толпа королевских молодчиков, улюлюкая и рукоплеща, срывала со здания кортесов бронзовую надпись «Свобода», как падали на мостовую, в грязь, в пыль, буквы, составлявшие это священное для него слово. Он видел костры на площадях Мадрида: здесь пылали в огне газеты и книги, в которых содержалось хотя бы одно свободное слово. Он видел, как в эти костры летели доски с начертанным на них текстом конституции: «Испанский народ свободен и независим и не может переходить в качестве наследства в руки династии или какого-

либо лица… Суверенная власть по существу своему принадлежит народу…» И вновь, как в дни его молодости, тащили на расправу в застенки контрреволюционных трибуналов граждан Испании.

Куражились в городах банды «раболепных» — так называли приверженцев старых порядков, и на всех перекрестках Мадрида продавалось сочинение некоего дона Хосе Карнисеро, озаглавленное «Справедливо восстановленная инквизиция». А на одной из площадей, спешно переименованной из площади Конституции в площадь Фердинанда VII, толпы фанатиков, ведомые священниками и монахами, пели «Тебя, бога, хвалим».

Испания вновь была во власти дворян и церкви. Но уже обдумывал свой дерзновенный замысел Рафаэль Риего, мало кому известный армейский офицер, чье имя шесть лет спустя будут знать все, и на тайных собраниях патриоты призывали к свободе и защите священных прав нации.

* * *

Да, как и двадцать, как и тридцать лет назад, Гойя снова писал портреты членов испанской королевской семьи. Официальные парадные портреты, заказные портреты, о которых еще много лет назад бывший тогда директором Академии художеств Хосе де Варгас не раз говорил, что совсем иное дело, когда Гойя пишет те портреты, которые ему нравятся.

Впрочем, де Варгас был не совсем прав. Просто удивительно, как отец Фердинанда, Карл IV, не понял всей глубины иронии, вложенной Гойей в написанный в 1800 году «Портрет королевской семьи».

С тех пор немало воды утекло. Тупоголовый мальчик с бешеными глазами волчонка, стоявший между похожей на мрачную хищную птицу матерью, Марией-Луизой, и отцом, Карлом IV, чьим истинным призванием была псарня, успел и вырасти, и оплешиветь, и обрюзгнуть. Коротконогий, злобный, неуравновешенный, с большим выпуклым подбородком, занимавшим непомерно большую часть лица, с маленьким лбом, с загнутым, как у отца, книзу носом, он производил отталкивающее впечатление. И по-прежнему бешеными были глаза этого трусливого убийцы, загнавшего в тюрьмы, сгноившего в застенках инквизиции тысячи людей, боровшихся против феодализма и самовластья.

Таким его и изобразил Гойя — самодовольным, напыщенным, с толстыми ляжками, торжественно опирающимся одной рукой на саблю.

Сила правды, дерзновенная именно благодаря почти натуралистической точности, была в этом да и в других портретах Фердинанда, написанных Гойей в те годы.

Многое можно было понять, глядя на лицо Фердинанда, на этого человека, чье имя стало символом реакции, такой же тупой, такой же злобной, как и этот выродок, вознамерившийся повернуть вспять историю своего народа.

* * *

О многом думал стареющий художник, давно уже вовлеченный глухотой в круг собственных переживаний. Лишенный счастья слышать человеческие голоса, он привык пытливо всматриваться в происходящее, угадывать, что говорит собеседник, особенно остро, в вынужденной тиши замечая то, что не всегда видели другие. О, эта гнетущая глухота! Она пришла внезапно, навалившись на него, словно наемный убийца из-за угла. Это было в белоснежном, залитом солнцем Кадисе, узким перешейком связанном с морем, в старинном Кадисе, городе-острове с причудливыми домами, в бесчисленных балюстрадах, террасах.

Три долгих месяца 1793 года находился тогда Гойя между жизнью и смертью. Его зять, Франсиско Байеу, художник, успехам которого он так в свое время завидовал, писал: «Гойе вряд ли удастся выкарабкаться, заболевание по своему характеру является одним из самых тяжелых».

…Сквозь толстую сетку циновки, занавешивавшей окно, небо казалось блеклым и безрадостным. Но и это блеклое небо Гойя видел не часто. Даже в полузатененной комнате ему было больно открывать глаза — это можно было делать только ночью. И странной казалась непривычная тишина, окружавшая его. Ни выкриков мальчишек, ни лая собак, ни песен веселившихся матросов, пропивавших в кабаках свое небогатое жалованье, — ничего. Даже визгливый голос кухарки дона Себастьяна Мартинеса, чьим гостем он был в Кадисе, и тот теперь был едва слышен.

Гойя. Портрет короля Фердинанда VII.

Придвинута к дивану стоявшая ранее поодаль резная гнутая табуретка, привезенная хозяином дома из Неаполя. На ней графин с вином, слабым, разбавленным водой вином, и смоченная в уксусе губка.

Внешне все осталось таким же, как и две недели назад. Но что-то неуловимо переменилось. Может быть, в нем самом?

Два жестоких приступа в течение десяти дней. Головокружение, дурнота. Безжизненна правая рука. Не своими стали губы…

Январь, февраль. Чаша весов колеблется.

Март.

Еще не свыкся он (можно ли вообще к этому привыкнуть!) с нагрянувшей глухотой, еще не очень уверенна его рука.

Но он работает. Он не может, не хочет больше молчать. Со всех сторон обступают его видения прошлого.

Мадрид, 1793 год.

…На простом листе бумаги карандашом Гойя набрасывает изображение человека, сидящего за рабочим столом. Это сам художник. В глубокой задумчивости сидит он, уронив голову на руки, а вокруг — чудища и нетопыри, филин, странная гигантская кошка. «Фантазия, лишенная разума, — напишет он впоследствии на этом рисунке, — производит чудовищ; соединенная с ним, она мать искусства и источник его чудес».

Факел свободы, зажженный в 1789 году парижскими санкюлотами, взявшими штурмом Бастилию, был виден и здесь, в Мадриде. Внук писца и сын позолотчика, после смерти которого нотариус меланхолично напишет: «Он ничего не завещал, ибо ему нечего было завещать», босоногий мальчишка из забытого богом местечка Фуэндетодос, ставший придворным живописцем, Франсиско Гойя отлично знал, так же как и его друг Ховельянос, сосланный за вольнодумство, что население Испании делится на два класса, «один из которых работает, а другой ленится».

Жестокая нужда царила в селах и городах Испании. Здесь, как писал один современник, работали для того, чтобы поддержать праздных придворных. Школ в стране почти не было. Зато были тысячи церквей и монастырей, зато в цепях самовластья влачил свое жалкое существование народ — без прав, без хлеба, поколение за поколением. И были тюрьмы и пытки, веревки и зеленые «священные» свечи для тех, кого сживали со света всесильные гранды и святая инквизиция, изгнание и вечное заточение, гаррота и жаровни с угольями.

Террор над мыслями, террор над чувствами, страна — одна из самых отсталых в Европе, церковь, державшая в темноте и невежестве народ, инквизиция, вселявшая в людей леденящий ужас…

Гойя. Сон разума рождает чудовищ.

Какое широкое поле действий для того, кто осмелится поднять голос протеста! Для того, кто знает, что «идеи, которые обычно выражаются в риторике, поэзии, философии, можно выразить и языком изобразительного искусства». Для того, кто захочет «высмеивать, клеймить предрассудки, лицемерие, осужденные временем».

Это его собственные слова (правда, сказанные несколько позже).

Осужденные временем! В этом было все дело.

* * *

Гойя назвал тогда свою новую серию рисунков «Капричос». Потому что это слово лучше других вскрывало истинный смысл его творения. Новые мысли, новые идеи — вот что означало «капричос», это производное от «capra», что по-итальянски означало «коза». И в то же время было что-то в этом слове

успокаивающе традиционное для ушей инквизиции: «Капричос» назвал свою пасторальную серию рисунков и Тьеполо, итальянский художник, приглашенный в Испанию самим королем. То были безобидные, иногда не без элегической грусти сделанные картинки, сценки.

«Капричос» Гойи были совсем другими.

* * *

…Он один в доме. Хосефа, жена, которая так нежно любила его, опекала его, заботилась о нем, скончалась. Сын, Хавиер, женился и жил теперь отдельно. Ушла на рынок домоправительница Леокадия Вейсс, убежала в сад ее маленькая дочка, любимица Гойи, Марикита. Медленно передвигая ноги, Гойя подходит к тяжелому книжному шкафу. Здесь среди рисунков, набросков, офортов, хранится и экземпляр «Капричос».

Бережно открывает объемистый том Гойя. На титульном листе — автопортрет. Гневно опущены уголки рта рано состарившегося человека. Глубокие складки пролегли возле губ; набухшие веки прикрывают зоркие глаза.

Таким, уставшим, перенесшим тяжелую болезнь, разочаровавшимся в мишуре придворной жизни, многое уже понявшим в судьбах родной страны, был он двадцать лет назад, в ту пору, когда начал создавать «Капричос», погруженный в свои невеселые думы, чем-то похожий на судью.

Он рисовал свой автопортрет, пользуясь зеркалом, и, как в зеркале, в рисунках «Капричос», порой шутливых, чаще гневных, — сама жизнь.

…Испания, конец XVIII века.

Вот мерзкий сатир, колченогое чудовище «Его Величество случай», подбрасывает на своей спине вверх очередного авантюриста в орденах, с развевающимися волосами, с горящими головнями в руках и тут же низвергает в пропасть другого.

Вот старый генерал, грубиян, тупица, невежда, командует войском инвалидов. «Кокарда и командный жезл, — сказано в подписи к этому рисунку, — внушили болвану представление, что он — высшее существо, и он злоупотребляет доверенной ему должностью начальника, чтобы обижать всех, кто от него зависит». Может, не только генералов, а и кое-кого повыше, например «самого» Карла IV, короля Испании, имел в виду Гойя, создавая этот шарж?

Гойя. Автопортрет.

Листает свой альбом художник. Четыре года жизни, четыре года труда.

Ураган, бушевавший за горами, в те годы начинал уже сотрясать и благополучие испанских Бурбонов.

Даже Годой, всесильный первый министр, фаворит королевы, вынужден был записать в своем дневнике:

«Столица переполнилась признаками мятежных стремлений, появились „камзолы для гильотин“, кроваво-красные ленты, революционные галстуки».

Годой теперь в эмиграции. Но на его месте другие годои, такие же ничтожные. И Франсиско Гойя создает свой новый

офорт: внимательно изучает книгу с изображением своих предков осел. Нетитулованному выскочке, худосочному провинциальному идальго Годою, придворные льстецы придумали генеалогию, по которой род Годоев якобы восходил к готским королям. И, повторяя мысль своего друга Ховельяноса, говорившего, что в Испании почет и добродетель отданы аристократии и невозможно овладеть ни тем, ни другим, если тебя не называют «дон», Гойя прокомментировал этот рисунок так: «Специалисты по генеалогии и геральдике свели с ума это бедное животное. Оно не одиноко».

Двое согбенных, со страдальческими лицами крестьян. У обоих на спинах ослы. У одного из ослов — шпора. Дворянская шпора. «Ты, который не можешь», — назвал этот офорт художник.

И вновь крестьянин. В лохмотьях, с завязанными глазами, бедняк простофиля, он кормит с ложечки двух страшных уродцев. Оба — с разинутыми ртами, с закрытыми глазами, с ушами, замкнутыми на замок, один с дворянской шпагой на боку, другой — с четками в руке. Комментарий к рисунку гласил: «Кто ничего не слышит, ничего не знает, ничего не делает, принадлежит к многочисленному семейству ленивцев, которые никогда ни для чего не были полезны».

«Население Испании делится на два класса».

Гойя. Ленивцы.

…Сцены в темнице. Уличные сценки: мать кормит ребенка; полицейские ведут арестованных женщин; толпа обступила скрягу, трясущегося над своими деньгами. Вновь осел, на сей раз в роли врача. Группа уродливых привидений; они поддерживают тяжелую, падающую на них плиту. Подпись: «Они еще не ушли…»

Они и теперь еще не ушли. Они еще цепляются, гримасничая, за свои привилегии, они пытаются отсрочить свою гибель, они пуще всего на свете боятся рассвета — как и двадцать, как и сто лет назад. И они готовы пустить в ход весь арсенал своих дьявольских средств, чтобы и дальше над Испанией длилась мрачная и страшная ночь.

«Они уйдут, когда будет рассвет», — в свое время писал Гойя. Как ему хотелось дождаться этого!

* * *

Как бы нарочито, при всей внешней простоте, во многих

офортах ни был затуманен смысл, как бы, дав волю фантазии и аллегориям, ни заселил свое творение вампирами и нетопырями, диковинными, небывалыми птицами и зверями, ведьмами, чертями и прочей нечистью Гойя, как бы старательно ни перепутал последовательность рисунков — инквизиция все же почувствовала неладное.

И они, эти слуги дьявола, начали следствие. Уже вызывали Гойю на предварительное «собеседование», уже в ужасе и отчаянии билась б плаче испуганная Хосефа, уже при дворе стали поговаривать о дерзком поведении королевского художника, который позволил себе рисовать карикатуры, высмеивавшие — так утверждали многие — и королеву, и Годоя, и других.

Он обманул их всех тогда дерзко и смело. Он откупил нераспроданные экземпляры «Капричос», откупил доски и преподнес их королевской чете. Он уверил короля, что все нарисованное лишь безмятежная игра фантазии, что это просто нравоучительные сценки, что, рисуя их, он думал позабавить публику…

Инквизиторы вынуждены были отступить. Начавшееся дело было похоронено в архивах.

Но навсегда ли?

Ныне они вновь у власти. Тот, кто хочет говорить правду, вновь, как и двадцать лет назад, должен прибегать к иносказаниям и аллегориям.

…Положив «Капричос», старый художник садится за стол. Он долго сидит в задумчивости. Потом берет карандаш.

Красивая юная женщина, а вокруг нее — в темноте страшные и злобные хари, хохочущие, ханжеские, отвратные. Вот замахивается на лежащую какой-то изверг кнутом, предает ее анафеме другой; изо рта у него торчат клыки, над головой он поднял книгу — не инквизитор ли?

«Она воскреснет», — подпишет Гойя этот рисунок. Она — это Правда. Она воскреснет, как бы ни бесновались сановники и инквизиторы, папы, епископы, монахи, которых он — с их злобными ухмылками, уже приготовившихся отпевать Правду — изобразил в предыдущем офорте «Правда умерла».

Наступит день, и положит свою руку на плечо бедняка крестьянина Правда, другой рукой указывая на пламенеющую в лучах утренней зари даль. У ее ног спокойно спит дитя в своей колыбели, а сзади — возделанные поля, тугие снопы, корзина с цветами. Справедливость, свобода, будущее.

«Вот она, Правда», — назвал этот свой офорт из второй, заключительной части серии «Бедствий войны» Гойя.

Офорт был запрещен цензурой.

Для художника это не было неожиданным.

* * *

Незадолго до возвращения Фердинанда Гойя выстроил себе небольшой загородный дом, неподалеку от королевского парка Каса дель Кампо, на берегу Мансанареса.

«Кинто дель Сордо», «Дом глухого», — так окрестят этот дом жители Мадрида.

Здесь, в Кинто дель Сордо, он проведет многие годы. Здесь он создаст свою серию «Заключенные».

* * *

Из самой гущи испанской действительности черпал сюжеты для своих обличительных рисунков Гойя.

…Тогда, после выздоровления, в январе 1794 года, он отправил директору академии, Ириарте, записку. «Я, — было сказано в ней, — написал серию малых картин, в которых я мог совершить наблюдения, невозможные обычно в заказных вещах, и дать волю выдумке и изобретательности…»

«Процессия флагеллантов» называлась одна из посланных им Ириарте вместе с запиской картин. В белых несуразных колпаках, нанося себе удары плетью по обнаженным плечам, босые, оборванные, юродствуют во имя Христа приверженцы этой секты, стремясь перещеголять друг друга в «верности господним заветам», «изгоняя дьявола», умерщвляя плоть, страшные в своих садистских, порожденных больной, изуверской фантазией обрядах. Они возглавляют крестный ход. И тут же, на носилках, несут мрачную массивную, похожую на идола статую мадонны.

Гойя. Процессия флагеллантов.

Еще в 1777 году были запрещены шествия флагеллантов. Даже королевским министрам претили эти изуверские средневековые оргии. Но духовенство и инквизиция в 1792 году добились легализации «бичующихся».

И вновь в Мадриде, Сарагосе, Кадисе, в других больших и малых городах Испании, в ее селах можно было видеть отвратительные процессии фанатиков в белых колпаках и холщовых передниках, так старательно рассекавших себе кожу бичами, что брызгала кровь на прохожих.

И, быть может, не без умысла одновременно с этой картиной Гойя пишет еще одну, которую он озаглавил «Дом сумасшедших»: подвал с решетками на окнах и несколько человек. Кто молится, кто плачет, кто лежит пластом, кто в отчаянии закрыл лицо руками. Среди этих несчастных немало таких, кого до полного повреждения в уме довели суеверия и верования, насаждаемые церковью.

Гойя. Дом сумасшедших.

* * *

Художник, выходец из народа, неплохо знал свою Испанию. Наверно, никогда не изгладятся из его памяти воспоминания… Полукружье каменистых гор с коричневыми пятнами скал. Иссушенная ветрами и зноем земля. И небольшой оазис — деревушка Фуэндетодос, полтора десятка приземистых, с плоскими крышами домов. Здесь он родился, здесь играл со своими сверстниками. Здесь, в сложенной из грубого тесанного камня хижине с толстой поперечной балкой и низенькими комнатушками, провел он свое детство, сын ремесленника родом из крестьян и дочери обедневшего идальго, доньи Грасии Лусиентес.

…Вместе с родителями он переезжает в Сарагосу. Ему четырнадцать лет. Он учится у дона Хосе Лусана-и-Мартинеса. Копии, снова копии, еще раз копии. «Я потерял немало времени в этих упражнениях, — скажет он впоследствии, — так ничему толком и не научившись». Потом Мадрид. Он пытается поступить в Академию художеств. И терпит поражение. На заключительном заседании комиссии его имя даже не упоминается.

…1766 год. Шесть месяцев восемь кандидатов работают над заданной конкурсной темой: «Марфа, императрица Константинопольская, является в Бургос к королю Альфонсу Мудрому с просьбой возвратить ей часть той суммы, которую

султан Египта назначил за выкуп императора Балдуина, ее супруга…» 22 июля собирается жюри. Среди его членов — самые известные художники Испании: Филипо де Кастро, Антонио и Александр Гонзалес Веласкез, живописец короля Франсиско Байеу.

Помимо подготовленной картины, соискатели должны — таково одно из условий конкурса — за два часа написать еще одну картину. Во всяком случае, создать хотя бы ее композицию. Тема — опять-таки историческая и отвлеченная: «Хуан де Урбино и Диего де Переда в Италии, перед испанской армией, спорят о том, кому достанется оружие маркиза де Пескара».

Два часа спустя объявляется решение. Первую премию и, следовательно, право поехать в Италию получает брат Франсиско Байеу, Рамон. Среди тех, кто не отмечен премией и даже не назван по фамилии, — Франсиско Гойя.

…Но он все-таки побывал в Италии. В молодости он любил всякие приключения. И, когда однажды его подобрали с ножом соперника в спине, он вынужден был, выздоровев, на время уехать из Мадрида. Он поступил в странствующую труппу матадоров. С ними он добрался до побережья.

В Риме он упорно учился. Но не отказывал себе в удовольствии вскарабкаться между делом на купол собора Святого Петра. Там он начертал свое имя — выше всех. Ловким, озорным был он в молодости.

В 1771 году он вновь попробовал выступить в конкурсе, на сей раз объявленном Пармской Академией художеств. Он занимает второе место. В определении жюри было сказано: «Если бы г-н Гойя в своей композиции менее отвлекся от программы, если бы колорит его картины был более удачным… он бы мог изменить наше решение о том, кому присудить первую премию». Если бы…

Гойе двадцать пять лет. Он по-прежнему почти никому не известный художник.

Впрочем, в неизвестности ему оставалось пребывать уже недолго.

В тот год в Сарагосе строился новый собор. Его нужно было расписать. Но художник, который взялся было за дело, запросил непомерную, по мнению святых отцов, сумму. Гойя соглашается на меньшую. Он соглашается на все — на своего рода экзамен, которому его подвергают, прежде чем заключить договор: нарисовать несколько фресок в виде пробы, а также сделать общий эскиз. От него требуют, чтобы работа была сделана хорошо, чтобы она была сделана быстро.

Он выполнил все. Первый и, быть может, самый трудный шаг

был сделан.

У одних художников дарование проявляется чуть ли не с колыбели, другие развиваются медленно, постепенно.

Гойя принадлежит к числу последних. И всю свою жизнь он не просто наблюдатель событий — он их участник. Он знал то, о чем писал.

И он умел работать. За три с небольшим года, с июня 1776 по 1780, он сделал тридцать больших картонов — эскизов картин для королевской ковровой мануфактуры. Особенно удачными были картоны на темы из сельской жизни — веселые, жизнерадостные. Не вспоминал ли он родной Фуэндетодос? Ведь иногда и у тамошних бедных поселян бывали праздники. Тогда на маленькой сельской площади устраивали пляски: юноши в своих широких шляпах и узких, как у тореадоров, брюках, девушки в развевающихся юбках и расшитых болеро танцевали фанданго. Прогуливаясь, с гордостью поглядывали на них отцы и матери, своими развлечениями были заняты ребятишки.

Но уже тогда он создал своих «Бедняков у колодца». А на картоне «Раненый каменщик» двое рабочих несли на скрещенных руках пострадавшего при постройке господской виллы товарища…

Теперь, после воцарения Фердинанда, задуманное приобретало особый смысл.

«Ужас инквизиции, — было сказано в одном из актов кортесов 1812 года, объявленных Фердинандом вне закона, — в том, что она… заглушает всякую мысль, всякое движение вперед, убивает всякое проявление творчества и жизни, порабощает общество и низводит человека на степень животного».

Гойя хорошо знал эти слова. За ними была правда.

…Ему тогда было лет двенадцать, не более. Но память, его цепкая, ничего не растерявшая с годами память, четко хранила ужасную картину, свидетелем которой он стал в Сарагосе. Наверно, до конца дней своих не позабыть ему дощатый помост, наспех сбитый на одной из площадей города, толпу вокруг, а на помосте — несчастного узника, привязанного к позорному столбу. В рубище, босой, с всклокоченной нечесаной бородой, он затравленно озирался вокруг. Палач силой заставил осужденного сесть на табуретку и вытянуть вперед связанные веревкой руки и ноги. Ему воткнули между ладонями сжатых в судороге рук зеленую церковную свечу, вокруг шеи защелкнули смертельный воротник — гарроту.

Жирные, толстые, нахлебавшиеся вдоволь луковой похлебки, усладившие себя бутылкой доброго вина монахи хриплыми, ленивыми голосами прочитали приговор и гнусаво затянули «Те

Deum». Страшно вскрикнул несчастный узник, когда, ломая шейные позвонки, завершила свое дело гаррота.

…Они вновь теперь, как и прежде, находились в тесном союзе — инквизиция и государство. И вновь, как и прежде, в каждом еретике видели врага правительства, а в том, кого объявляли «врагом королю и отечеству», — тайного еретика. И своего рода символом этого единства была каменная громада Эскуриала, воздвигнутого еще Филиппом II посреди каменистой, мрачной пустыни, — королевский замок и тут же и церковь и монастырь.

* * *

«Мы еще обсудим это, Гойя», — так неизменно отвечал на его просьбу уплатить деньги за портрет граф Флоридабланка, ставший в конце 80-х годов премьер-министром. Портрет имел успех, и, быть может, именно этому портрету Гойя был обязан тем, что на его работы обратил внимание двор.

Успех превратился в триумф, когда в 1789 году новый король, Карл IV, назначил Гойю придворным художником.

«Короли без ума от Гойи», — писал в те времена художник в одном из своих писем. Ему еще льстило тогда внимание вельмож, ему нравилось бывать при дворе, жить в богатом доме, иметь свой выезд. Он, вечный неудачник до того времени, теперь заботливо присоединил к своей фамилии дворянскую частичку «и». Гойя и Лусиентес именуют его, Гойя и Лусиентес, художник короля. Ему, еще за три-четыре года до этого радовавшемуся, что у него наконец есть стол, пять стульев, лампа, горшок с супом и бутылка вина, уверявшего, что, кроме скрипки и доски для игры в кости, ему ничего более не нужно, нравится то положение, которого он теперь достиг.

Но вскоре наступило отрезвление. Коренастый, мускулистый, с глубоко сидящими горящими глазами, Гойя был плоть от плоти народа, частицей народа, отнюдь не аристократом. Добродушный в те годы, лукавый, он со своей лохматой головой, со своими мужицкими привычками, грубоватой манерой разговаривать был терпим при дворе, но не более. В его гениальной кисти нуждались. Пропасть, существовавшая между грандами и народом, между сеньором и простолюдином, оставалась, и никакие ухищрения, никакие добавления к фамилии тут ничего не меняли.

Поднявшись высоко вверх по лестнице успеха, официально признанный лучшим художником Испании, у двери мастерской которого толпились, предлагая любые деньги, титулованные и нетитулованные властители страны (лишь бы он только согласился написать очередной портрет), Гойя душой, мыслями, чувствами оставался по другую сторону баррикад. Он видел зло и неправду, он знал, во что обходятся налогоплательщикам фривольные связи королевы Марии-Луизы и войны. Он знал, что каждый двадцатый в стране — идальго, уверенный, что трудиться — ниже его достоинства, а каждый сороковой — либо священник, либо монах. Он знал, как тяжко и трудно живет народ, веселый, жизнерадостный, храбрый, щедрый духом, пылкий народ, у которого нет ни земли, ни денег.

…Когда в 1798 году прибывший в Мадрид посол Франции Фердинанд Гийльмарде, бывший член революционного Конвента, голосовавший за казнь Людовика XVI, не был принят королем, первый живописец короля, отставив все другие свои работы, сам предложил послу написать его портрет.

Поза вызывающая и дерзкая, трехцветные — цвета революции — плюмаж и кокарда привлекали внимание на этом портрете. И с какой-то необычной для него нежностью выписал в общем

довольно заурядные черты лица этого бывшего провинциального врача, служившего ныне Директории, Гойя. Ведь Гийльмарде отдал свой голос за казнь короля! Ведь именно за это его бойкотировал испанский двор.

В тот год уже были готовы семьдесят два из восьмидесяти офортов, вошедших в «Капричос».

* * *

Он все чаще работал теперь по ночам, иногда нарочно засиживаясь допоздна, иногда потому, что мучившая его бессонница посреди ночи поднимала его на ноги и не давали заснуть беспокойные мысли.

В 1788 году в письме к своему школьному другу Сапатеру он однажды воскликнул: «Как я желал бы жить в уединении и рисовать только то, что я люблю!»

Гойя. Твои минуты сочтены.

И вот теперь, на старости лет, он жил в уединении, но это

было вынужденное уединение. И он рисовал не то, что любил, а то, что ненавидел.

…На убогом табурете женщина-калека. Рядом брошены на землю маленькие костыли. В тоске и отчаянии застыла осужденная. На ее голове короса — позорный бумажный колпак еретиков. Беднягу обвиняют в общении с нечистой силой. «„За то, что она безногая“, — приписал внизу Гойя. — Я знал эту калеку. Говорят, она была… из Сарагосы; на улице Алкала… можно было ее видеть, просящую милостыню».

«За свободомыслие», — назвал Гойя другой рисунок, сделанный тоже карандашом, в той же манере — черное и белое, с резкой штриховкой, с едва намеченными чертами лица. Прихвачена цепью за шею девушка, не может она ни на шаг отойти — цепь вбита в стенку. Палачи сковали колодками ее ноги. И стоит она, изнемогая от усталости, от боли. Приоткрыт в страдании ее рот, в поднятых к небу глазах — мольба и отчаяние.

«Твои минуты сочтены», — написал Гойя на рисунке, изображающем узника. Теряя сознание, откинулся всем корпусом назад человек. Вот-вот упадет он, замученный своими палачами. В руках у него книжка, которую он держит немеющими пальцами. Черные волосы, черные бакенбарды — и смертельная бледность, перекошенные в последнем страдании губы — как впечатляюще, с каким искусством лаконично, страшно все это было передано Гойей!

* * *

Гойя. Что может сделать портной.

Гойя знал, конечно, правило, которого придерживались так называемые благоразумные люди: «Молчи о короле и инквизиции». Но он не хотел молчать. И он не хотел быть благоразумным. Он видел геройство своего народа, он знал, что кровью лучших сынов Испании была обагрена земля в те грозные годы, когда Фердинанд и его гранды отсиживались в почетном плену у Наполеона.

Народу, отстаивающему свою свободу, народу, защищающему свои права, посвятил художник свои «Бедствия войны». Народу, томящемуся под властью реакции, страдающему от мракобесия и фанатизма, подлости и ничтожества королевского двора и инквизиции, посвятил он своих «Заключенных».

Гойя знал, что 14 апреля 1815 года Фердинанд посетил инквизиционный трибунал и выразил свое удовлетворение его «деятельностью». Он знал, что в католических газетах призывали к террору, писали, что не уменьшится число подданных короля, если три или четыре тысячи еретиков будут отправлены на костер. И он вновь и вновь возвращается в своих рисунках к той

драме, что переживал его народ, он призывает к свободе, к борьбе против палачей.

Еще в «Капричос» он во многих офортах заклеймил лицемерие, ханжество церковников, пытки, применяемые инквизиторами, вытягивавшими из жертвы «признания», жадность церкви, ее стремление к обогащению. Он рисовал монахов с головами волков, ведущих за руку простых бедных людей; доносчиков инквизиции — в виде подсматривающих за людьми чудовищ; он рисовал пьяных монахов в подвалах монастыря; монахов-чревоугодников, обжигающихся горячей похлебкой. И не одни только инквизиторы почувствовали едкую издевку художника, изобразившего в одном из офортов «Капричос» засохшее дерево с двумя раскидистыми ветвями-руками, облаченное в монашескую рясу, а перед ним, перед этим привидением, застыла в испуге девушка, плачет женщина. В углу рисунка — бесенята. И злая, едкая подпись: «Как часто смехотворное создание превращается в фантастическое существо, которое, не будучи в действительности ничем, выглядит многим, так много могут сделать мастерство портного и глупость всех, кто судит о вещах только по их видимости».

Гойя. Какие золотые уста.

А чего стоил сатирический рисунок, озаглавленный «Какие золотые, уста». С каким тупым подобострастием внимают поучениям попугая — проповедника, самовлюбленного, надутого, ничтожного, болтливого, его невежественные и льстивые слушатели. Проповедник — попугай. Это было неплохо придумано!

И еще в «Капричос» он несколько раз возвращался к изображению жертв реакции, с гневом и болью рисуя то осужденную инквизицией замученную полуобнаженную женщину, посаженную верхом на осла, с коросой на голове, с тяжелым и грубым хомутом на шее — ее сначала задушат, а потом сожгут (ведь церковный суд, упаси боже, не проливает кровь), то мужчину в покаянном одеянии, тоже в коросе, со связанными руками, на дощатом помосте, с поникшей головой слушающего приговор.

Гойя. Этому праху!

Увековечить героизм мучеников и заклеймить кровавые злодеяния палачей хотел Гойя в «Заключенных».

За что мучают людей? За что их подвергают гонениям и пыткам, издевательствам и казням? За то, отвечает Гойя (он так и подписывает свои рисунки), что «не знает места рождения». За то, что «писал не для дураков». За то, что «болтала языком», «За свободомыслие», «За то, что она рождена в другом племени…» И он пишет: «Не теряйте мужества». Один из рисунков — узник лежит, уронив голову на ладони, — он подписывает: «Проснись, невинный».

«Проснись, невинный». Немалое мужество надо было иметь, чтобы написать такие слова.

Но Гойя не ограничивается изображением всех ужасов современной ему Испании. Он вспоминает и прошлые злодеяния инквизиции, травившей писателей и ученых, революционеров и философов, уничтожавшей десятки тысяч людей.

Гойя. Сапата, слава твоя будет вечна.

Истреблять живую мысль, отстаивать все старое, жить по

библейским догмам — этому учили церковники, этим занималась инквизиция. И Гойя создает один из лучших своих рисунков. Цепью прикован к стене узник в широкой мантии, в шапочке, сумным и скорбным лицом. Узник — мыслитель, не потерявший человеческого достоинства, полный благородства; он не сломлен, хотя уже стар он, и страдальчески закрыты его глаза, и сгорбился он, устав от пыток. «Сапата, слава твоя будет вечна», — подпишет этот рисунок Гойя. Сколько иронии в этих словах. Ведь именно Сапата, инквизитор XVII века, опубликовал указ, которым пользовались и его преемники времен Фердинанда, — о праве инквизиторов подвергать свои жертвы любым пыткам.

…В колодках, сгорбившись, опустив голову, стоит в застенке человек. Он будет стоять так до тех пор, пока хватит сил. Но их немного у старика. Ему не дают есть. Ему не дают спать. Его вынуждают стоять, стоять, пока он не умрет. Решетка. Сырая глубь каземата.

«Не ешь, знаменитый Торреджано», — напишет Гойя. Он ничего не преувеличил на этом рисунке, — впрочем, как и на всех остальных. Торреджано был известным скульптором. В 1528 году севильская инквизиция приговорила его к голодной смерти за то, что взыскательный художник разбил не понравившуюся ему им же изваянную статую мадонны.

Церковный суд не проливает крови.

Гойя. Не ешь, знаменитый Торреджано.

* * *

Даже теперь нельзя спокойно смотреть на эти рисунки Гойи — они сделаны с тем же мастерством, с той же огненной силой, что и его знаменитые «Бедствия войны», что и его бессмертная картина «Расстрел», быть может, самая драматичная картина во всем западноевропейском искусстве. Это о ней и о картине Гойи «Восстание 2 мая» итальянский писатель Эдмондо де Амичис, один из прославленных борцов за объединение Италии, впоследствии скажет: «Гойя, должно быть, писал их с пылающими глазами, с пеной на губах и с яростью одержимого; это последняя точка, которой может достигнуть живопись, прежде чем превратиться в действие…»

Гойя. Расстрел повстанцев в ночь со 2-го на 3 мая 1808 г.

Из окон дома, в котором жил тогда его сын Хавиер, наблюдал Гойя в 1808 году первый бой мадридских ремесленников, тореадоров, крестьян окрестных деревень с вступившими в столицу оккупантами. Это было на площади Пуэрто дель Соль. Что могли сделать вооруженные навахами и дробовиками ремесленники и подмастерья против драгун и гвардейцев Наполеона? Но это было великим началом. Пройдет еще немного времени, и Жозеф, брат Наполеона, провозглашенный им королем Испании, напишет в Париж: «Испания не такая страна, как другие». Да, она была иной, чем Германия, Австрия, Италия. Только в двух странах, России и Испании, встретил Наполеон всенародное сопротивление.

Восстание в Мадриде было подавлено. Но вслед за Мадридом огонь перебросился в Астурию, потом на юг…

В ночь на 3 мая 1808 года, в следующую после восстания ночь, на пустыре на окраине города оккупанты расстреляли шестьсот человек.

…Он действительно писал эту картину в каком-то исступлении. Иссиня-черное небо, черная шеренга солдат, выставивших поблескивающие при свете большого желтого фонаря ружья, которые как бы отделяют бытие от небытия. И падают рядом с каменной стеной те, кто перешагнул смертную черту, — патриоты, люди из народа. Свершает во тьме ночной свои черные деяния черная свора оккупантов. И как символ разъяренной, непокоренной, сопротивляющейся Испании — молодой мадридец в желтых штанах и белой рубахе, в ярости и гневе вскинувший руки.

Свободу не убить!

Тогда это были оккупанты. Сейчас те же злодеяния творят контрреволюционеры.

Гойя верил, что участь народа изменится. Он писал: «Времена меняются». Он говорил: «Будущее заговорит».

* * *

Будущее действительно заговорило. В 1820 году приготовленный к отправке в Америку полк испанской армии под

командованием Риего поднял знамя борьбы против абсолютизма. Началась вторая испанская революция. Она показала, что народ не хочет мириться с реакцией, с самодержавием, с инквизицией.

Фердинанд был вынужден упразднить инквизицию, закрыть многие монастыри. Правда, потом он вновь ввел ее, когда при помощи стотысячной французской армии подавил в крови революцию. Риего был казнен. Вновь тысячи и тысячи людей были отправлены в ссылку и умерщвлены в подвалах инквизиции и военных трибуналов.

Указом от И марта 1824 года в Испании были восстановлены феодальные права, привилегии церкви.

* * *

Гойя попросил разрешения уехать из Испании. Он ссылался на перенесенную за несколько лет до этого тяжелую болезнь, на необходимость лечиться на французском курорте, на старость. Ему действительно было уже много лет. Но он по-прежнему не расставался со своим черным цилиндром — тем, в котором он четверть века назад нарисовал себя в «Капричос». В те далекие годы этот головной убор назывался «Бенджамин Франклин» — первым моду на него ввел посланец заокеанской республики, тогда самой демократической страны в мире. И носили его главным образом те, кто отличался революционными симпатиями.

Гойя. Девушка с кувшином.

Разрешение было дано. Но старый художник не поехал в Пломбьер, не поехал лечиться. Он пробыл некоторое время в Париже, где все предвещало революцию, а затем отправился в Бордо.

Здесь, в Бордо, центре испанской эмиграции, он провел свои последние годы. И здесь он создал свои последние творения — незабываемые и поэтические, глядя на которые трудно поверить,

что их рисовал больной восьмидесятилетний старик, теперь не только глухой, но и почти слепой.

«Только воля поддерживает меня», — писал он.

На рисунке, изображавшем бредущего на костылях старика, он напишет: ***«Я*** все еще учусь…»

Он опять рисовал людей из народа, своих друзей — эмигрантов. Это были теплые, живые портреты, полные любви и уважения, сценки, напоминавшие о радости простого труда: «Кузница», «Точильщик ножей». И здесь же он написал свою «Молочницу из Бордо», или «Девушку с кувшином», — девушку из народа, грациозную, красивую, не чета развратным придворным дамам…

Ненадолго он возвратился в Мадрид. Там была тьма, цепи и кнут.

Он умер в Бордо в 1828 году.

Незадолго до смерти он сказал: «Я больше не вижу, мой пульс не бьется, у меня нет ни пера, ни чернильницы. Но у меня остается воля, бьющая через край».

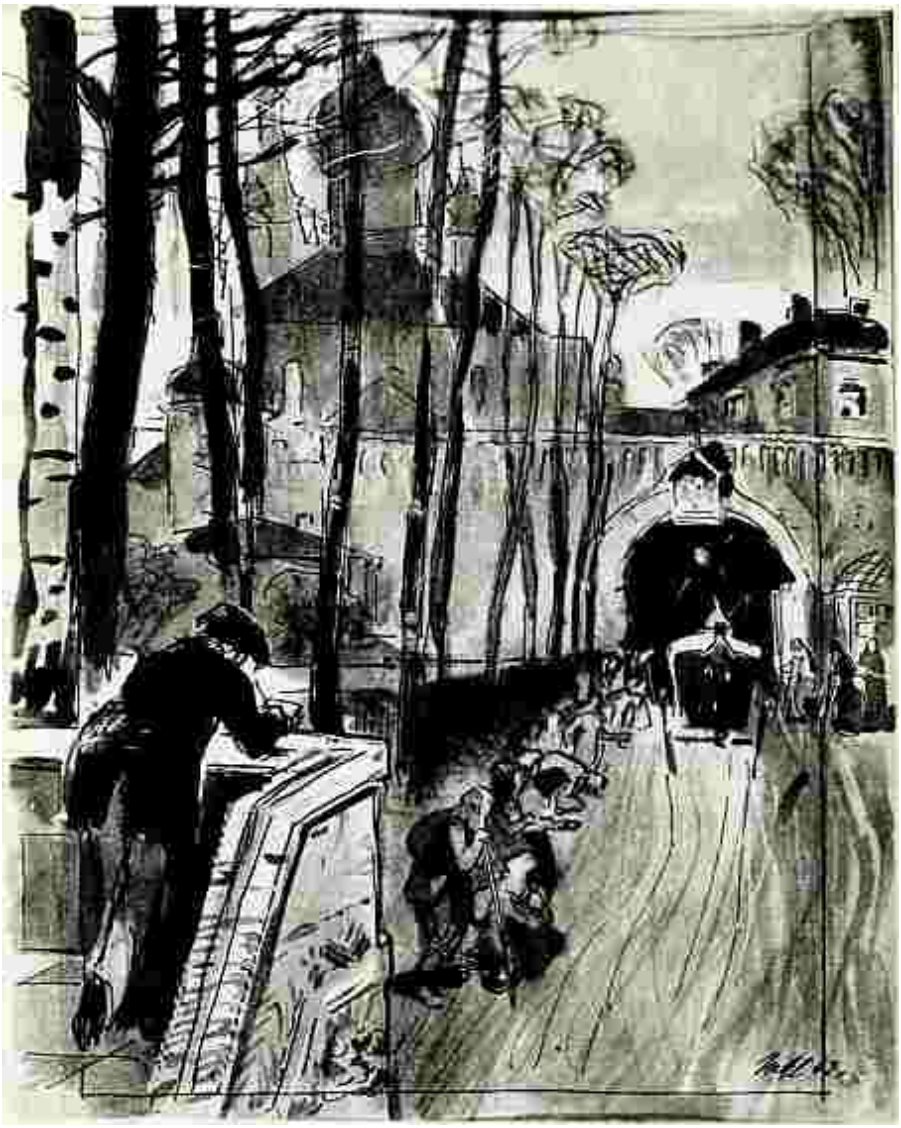
Лишь в 1898 году — семьдесят лет спустя — прах его был привезен в Испанию.

* * *

…Многое видело небо Испании. Дымные костры пожарищ и костры, зажженные инквизиторами, жестокость и мракобесие королей, на род в цепях. Но оно видело также, как бросали вызов тиранам ткачи Барселоны, горняки Астурии, батраки Валенсии, как сражался за лучшее будущее — и во времена Фердинанда VII, и во времена кровавого Франко — испанский народ.

Вот уже более двадцати лет, как опустилась над Испанией черная туча франкизма. Как и сто пятьдесят лет назад, в стране — сто шестьдесят тысяч попов, тридцать пять тысяч церквей и монастырей. Во мраке нищеты, бесправия, католического мракобесия и фанатизма живет эта страна сегодня.

Но придет день, о котором грезил Гойя, день, когда небо Испании станет ясным для народа.



Крамольные полотна

…О, если бы слова мои могли дойти до тебя,
труженик и страдалец земли русской…
Как я научил бы тебя презирать твоих
духовных пастырей… Ты обманут их облачением,
ты смущен их евангельским словом — пора их
вывести на свежую воду.

Герцен, 1861

1

два взглянув на эскиз, на котором был изображен пьяный-препьяный священник и еще более пьяные участники торжественного церковного шествия — картина должна была называться «Сельский крестный ход на пасхе», — члены совета Академии художеств поспешили возвратить его автору. О священниках такое! Ни в коем случае.

На сей счет у молодого выпускника Московского училища живописи и ваяния, явившегося в академию в старенькой тужурке и худых штиблетах, было свое мнение. Но Перов не стал спорить. Неблагопристойно? Что ж. Будет и благолепие, будет и милая совету идиллическая картинка: ведь не станет совет возражать против новой темы, против того, что он изобразит проповедь в деревенской церквушке. Впрочем, он вовсе не собирался расстаться с задуманным. И, как только ему утвердили эскиз, принялся работать над двумя картинами сразу.

Осенью 1861 года (уже зарницами в ночи прополыхали взбудоражившие всю Россию бунты обманутых царем и священниками крестьян — в Кандеевке, в Бездне, в других местах, уже дошли в Россию пламенные строки Герцена, написанные в честь павших борцов) Перов почти одновременно закончил две картины.

И как он, наверно, посмеивался в душе, когда члены совета присудили ему медаль: не разобрались-таки в скрытом смысле «Проповеди в селе» ученые мужи.

Зато неплохо разобрались другие — те, кто были душой с восстающим против самовластья народом, кто с полуслова привык понимать эзоповский язык «Современника», кто еще за шесть лет до этого аплодировал Чернышевскому, провозгласившему, что искусство не может быть оторванным от реальной жизни и общественной борьбы. Именно это считал главным для себя и Перов, чуть ли не наизусть знавший «Мертвые души» и «Ревизора», зачитывавшийся статьями Белинского и Герцена, любивший стихи Некрасова. В свои двадцать семь лет он уже хорошо знал, почем фунт лиха, с достатком хлебнул его в годы учения в Арзамасе и в Москве, где очутился без копейки. Отец, бывший прокурор, впавший в немилость из-за смелого образа мыслей и нежелания подличать, сам сидел без денег и не мог помочь сыну.

О картине заговорил весь Петербург, даром что висела она в полутемном зале, была невелика размерами и как-то вроде бы даже терялась среди огромных полотен художников-академистов,

по предначертаниям начальства черпавших свое вдохновение в эпизодах из священного писания или античной истории…

Здесь тоже была история, но совсем другая!

Посмотрите: старенький священник, одной рукой показывая на небо, другой вполне определенно указывает на помещика, сидящего в кресле. А сама проповедь — об этом свидетельствует надпись на стене — посвящена тому, что «несть бо власти, аще не от бога». И храпит под мерный рокот елейных слов, развалившись в специально для него припасенном кресле, толстый, плешивый помещик с округлым животиком — ему-?? уж во всяком случае эта проповедь ни к чему. И охраняет его покой здоровенный лакей, который гонит прочь осмелившуюся приблизиться к барам бедно одетую старушку. И увлечена разговором с местным щеголем молодая, с пустым и холодным лицом помещица. Чуть прикрывшись молитвенником, разодетая в шелка, беззаботная, с явным удовольствием внимает она комплиментам уездного дон-жуана.

Что им, богачам, сто раз уже слышанные слова: они давным-давно знают, что проклял во веки веков праотец Ной сына своего Хама и все его потомство, обязав его во все будущие времена, на веки веков (аминь!), трудиться для потомства Сима и Иафета — богатых и знатных.

Так ведь сказано в Библии, в Книге бытия, в главе IX.

И еще там сказано: «Рабы, повинуйтесь господам своим во плоти со страхом и трепетом, в простоте сердца, как Христу». Может быть, именно эти слова слетают с уст священника?

А позади бар — крестьяне. Это их уговаривает нести смирнехонько свой крест батюшка, не сопротивляться помещикам, надеяться на лучшую долю в загробном мире.

Помещик и крестьяне. Русь, где, словно скотину, словно вещи, продают и покупают и «живые» и «мертвые» души, где салтычихи безнаказанно губят невинных, где под ярмом самодержавия, освященного церковью, влачат жалкое существование миллионы и миллионы крепостных.

Вот стоят двое из них прямо перед кафедрой, с которой батюшка привычно грозит всеми карами ослушникам, — изможденные, усталые, чуть ли не в рубищах.

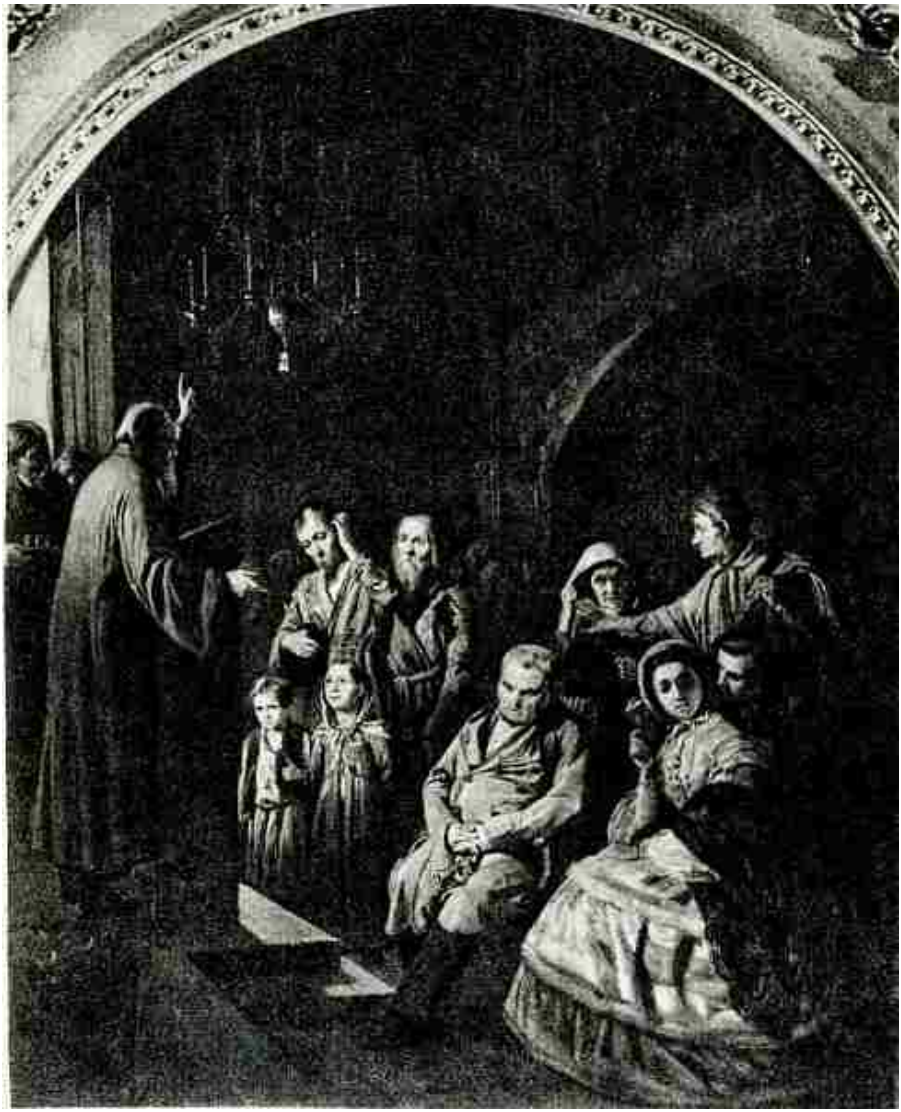
«Покорны будьте и терпите, —
Поп в церкви с кафедры гласил, —
Молиться богу приходите,
Давайте нам по мере сил», —

не эти ли строки из стихотворения Добролюбова имел в виду

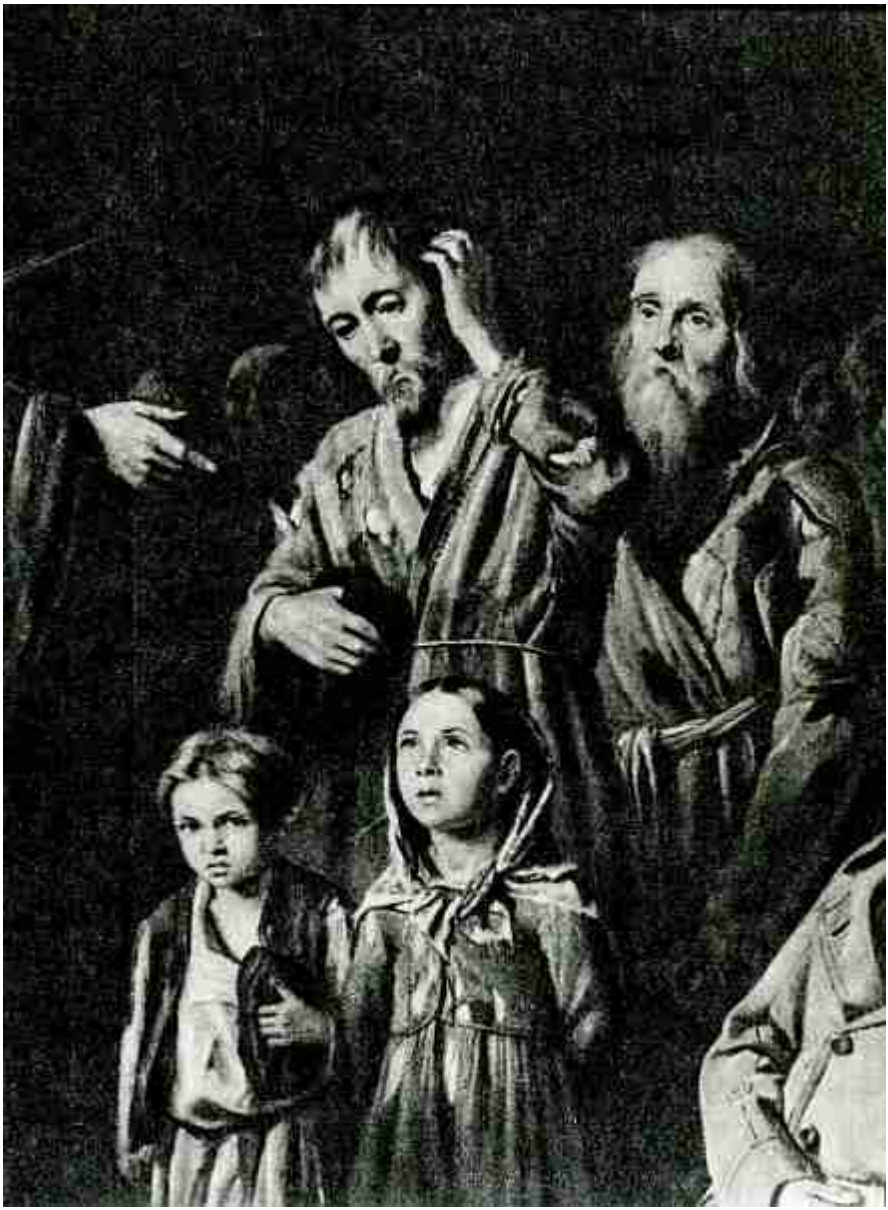
художник, когда задумывал свою картину?

И вот что любопытно. Кроме этих двух крестьян (да и то равнодушно взирает на батюшку один, а другой почесывает за ухом — не раз за свою долгую жизнь испытал он, что такое барская власть, не единожды гуляла по его спине плетка помещика, и он отлично знает цену словам священника) да двоих ребятишек, никто больше и не слушает проповеди. И неудивительно: нет в ней для народа ничего нового или утешительного.

«На первый взгляд, — писал впоследствии о „Проповеди в селе“ видевший ее еще на выставке известный критик и искусствовед В. В. Стасов, — тут все только юмор, добродушный, милый, наивный, незлобивый, ни о чем особенно не задумывающийся юмор, простые картины русских нравов; да, но только от этого „наивного“ юмора и от этих „простых“ картин мурашки по телу бегают. Гоголь с Островским, должно быть, тоже наивные юмористы и изобразители простых сцен были».



В. Г. Перов. Проповедь в селе.



В. Г. Перов. Сельский крестный ход на пасхе.

Но еще большее внимание публики привлекла вторая картина художника, «Сельский крестный ход на пасхе». Всего лишь день провисела она рядом с «Проповедью» на выставке и исчезла, как писали умудренные цензурой журналы того времени, «по причинам, от автора не зависящим».

2

Нет, недаром даже в первом, значительно смягченном по сравнению с окончательным вариантом эскизе-наброске «Сельского крестного хода на пасхе» профессора Академии художеств увидели крамолу. Еще бы!

Никто из русских художников не отваживался еще изображать духовенство, церковь, церковные праздники так, как это сделал Перов.

Она действительно была смела, эта картина.

…Еле бредет по грязи, под хмурым небом разухабистая компания с крестами и хоругвями. «Святой» праздничек, пасха, и пьяны все участники «святого» хода, пьяны до бесчувствия и те двое, что, пошатываясь, идут впереди, и мужик с крестом, заунывно тянущий какую-то песню, и нищий старичок, оборванный, растрепанный, грязный, что несет икону вверх тормашками. Онучи у него развязались, сам он вот-вот плюхнется в жидкую грязь, голова опущена — благолепие, да и только! Пьянехонька и дебелая молодица, обеими руками ухватившаяся за икону богоматери — все какая-то точка опоры. Подоткнув подол красного платья, с трудом ступает она, лицо ее припухло, с ноги спустился чулок. А в центре — сам отец благочинный. В торжественном, но грязноватом, засаленном одеянии, придерживаясь одной рукой за столб крыльца, зажав в другой крест, пошатываясь, вот-вот упадет, спускается со ступеней духовный пастырь, пьяный до того самого положения, о котором издавна в народе говорится: напился до положения риз.

Что за обрюзгшее, страшное лицо: тупой, бессмысленный взгляд, припухшие глаза-щелочки, всклокоченная, неопрятная борода, растрепанные волосы. Рядом, на ступеньках, валяется дьячок. Выронил он молитвенник, растерял дары прихожан. Силится подняться, бедолага, а ноги не действуют, а руки — ровно не свои…

И отливает водой на крыльце своего захмелевшего мужа хозяйка. А под крыльцом, прямо в грязи, лежит мертвецки пьяный еще один из прихожан.

…Тянется вдоль русской крепостной деревни с ее убогими, крытыми соломой крышами, с ее кабаком и церковью вдоль немощеной, в лужах и грязи улицы крестный ход.

«Светлый праздник в деревне» — так первоначально назвал свою картину Перов. Убийственное название — впрочем, совершенно точно соответствовавшее и замыслам художника, и сути дела. Проникнутая едкой иронией, скорбной обидой за родную страну, за народ, картина была буквально выхвачена из жизни.

Такой опасной показалась она властям, что, когда публика нашла дорогу в выставочный зал Общества поощрения художников, куда ее «сослало» из Академии художеств министерство двора, ее вообще запретили выставлять и репродуцировать. И этот запрет действовал вплоть до революции. Художнику угрожали расправой, не оставили в покое и известного коллекционера, основателя национальной галереи Павла Михайловича Третьякова. «…Слухи носятся, — писал ему

художник Худяков, — что будто бы вам от св. Синода скоро сделают запрос, на каком основании вы покупаете такие безнравственные картины и выставляете их публично. Перову вместо Италии (художник в это время собирался в заграничную поездку. — *А.В.*) как бы не попасть в Соловецкий»[1]. И еще несколько лет спустя судебный следователь 6-го участка Москвы пытался возбудить против Перова судебное дело.

Но уже ничто не может остановить художника. Антиклерикальные сюжеты теперь займут важное место в его творчестве. Он понимал: церковь неисчислимые беды приносит народу.

В споре между Белинским и Гоголем он всей душой был на стороне Белинского.

3

Год спустя после «Сельского крестного хода» он написал еще одну картину, наделив ее почти идиллическим, чуть сентиментальным названием: «Чаепитие в Мытищах близ Москвы».

И снова эффект картины был поразительным. Будете в Третьяковской галерее, вглядитесь в этого рыхлого, толстого, с заплывшими щелочками глаз, с лицом, покрытым испариной, монаха в начищенных до блеска сапогах, в богатой рясе, тщательно причесанного, самодовольного. Посмотрите, с каким презрением взирает он на посмевшего нарушить его покой инвалида-слепца, обратившегося к нему за подаянием.

Это бывший солдат. Изможденный, несчастный, с приделанной вместо ноги деревяшкой. Теперь, к концу дней своих, послужив царю и отечеству, он вынужден побираться. А ведь, может, ранен он был на Малаховом кургане или на Черной Речке — ведь недаром у него на груди боевая медаль, — там, где русские солдаты и русские моряки грудью защищали преданный и проданный царским правительством Севастополь.

В. Г. Перов. Чаепитие в Мытищах близ Москвы.

Напрасно держит руку слепец — не вложит в нее монах ни копейки: ведь он привык не давать, а брать. И даже голодный мальчонка-поводырь, оборванный и босой, не трогает его черствого сердца.

«Придите ко мне, труждающиеся и обремененные, и аз успокою вы…»

Так ведь, кажется, говорится в евангелии?

В. Г. Перов. Монастырская трапеза.

4

Более девятисот монастырей в 1917 году насчитывалось в царской России. Свыше миллиона гектаров земли имели они, около ста заводов — маслобойных, сахарных, кирпичных, кожевенных, около пятисот монастырских ферм, более семисот гостиниц и подворий. И огромные суммы денег, бесчисленное количество драгоценностей — на многие миллионы золотых рублей. Таковы были владения бессребреников, «отрекшихся от мира и от соблазна», тех, кто, постригаясь в монахи, помимо обета целомудрия и многих иных «богоугодных» обетов, давал и обет нищеты, отказываясь от всякой собственности!

Бедные бессребреники! Видимо, нелегко приходилось им, если для оправдания безмерного стяжательства они оказались вынужденными придумать специальное церковное правило, поразительное даже среди остальных лицемерных церковных правил. Смысл его сводился к тому, что «церковное богатство — нищих богатство».

Ведь так можно подумать, что и в самом деле не о себе, а о сирых и нищих заботилась и заботится церковь, заботились монастыри и иноки. Как же! Даже бесплатные обеды иногда, по большим праздникам, устраивали в монастырях, и действительно кормили, не забывая, однако, рядом с миской супа ставить и кружку для «доброхотных» даяний.

О, эти знаменитые даяния! Чего только не делали и не делают монастыри, дабы «рука дающего не оскудевала»! На какие только уловки, приумножая свои богатства, не шли!

В Новгороде, Киеве, Смоленске, Пскове, Суздале, Владимире, позднее в Твери, Ярославле, Москве — центрах княжеской власти — появились и отстраивались монастыри на Руси. В числе первых

крепостников были они. Да еще каких богатых! Крестьянскими руками обрабатывались поместья монастырей; крестьяне, крепостные, работавшие на монастырских землях и фермах, плативших оброк, создавали монастырям и скитам их богатства. И увеличивались эти богатства и торговлей, и ростовщичеством, и «даяниями» зажиточных людей — своего рода вкладами ради «спасения души». Монастырская братия брала, не артачилась, и колоколами, и свечами, и иконами, и богослужебными книгами, и хлебом, и скотом, и платьем. И уж, разумеется, деньгами и недвижимым имуществом.

Привилегированными мастерскими наемной молитвы, по меткому выражению историка В. О. Ключевского, были монастыри, и богатели год от году эти мастерские.

Так было в 1900 году, так было и за тридцать пять лет до этого, когда Перов писал свою картину «Монастырская трапеза».

…Огромный зал со сводчатым лепным потолком, просторный, богато украшенный, с расписными стенами; столы, покрытые скатертями, яства. Не первый голод утоляют здесь — пир идет горой, с вином и водкой, и сбились с ног лакеи — то бишь, прислужники, подавая уже десятую перемену блюд и наполняя бокалы тех, кто должен был, «изнуряя плоть свою», смиряя желания, «трудиться в поте лица своего».

От своих трудов — так, во всяком случае, считалось — должны были питаться монахи, «свои труды ясти и пити». Где там!

Откровенное разгульное пиршество — и, как глас вопиющего в пустыне, мольба нищенки, прямо на каменном полу, у стенки, сидящей вместе с двумя детьми своими. Никто не обращает внимания на нее, никому до нее нет дела, и так же, как в «Чаепитии в Мытищах», в воздухе повисает рука того, кто обращается за помощью к монахам. Еще бы! Ведь они привыкли не давать, а брать.

Им не до бедняков, им вообще ни до кого на свете, кроме самих себя. Пир в самом разгаре. «Одни добродушные, другие злые и ехидные, одни кроткие, другие желчные, одни совсем неотесанное мужичье, другие тяпнувшие книжной мудрости и способные хоть сейчас на прения в сорок часов сряду, — писал об этой картине В. В. Стасов, — кто высокомерный и повелительный, а кто и в землю униженно лбом стучащий, но все сошлись на одном: любят поесть и выпить, кому что на свой лад приятнее приходится…»

И над всем этим гомоном, шумом, весельем — огромное распятие с изображением Христа. И на стенах роскошной трапезной, рядом с образами в золотых рамах, церковной вязью

выведено: «Не судите да не судимы будете», «Да не смущается сердце мое».

«Да не смущается сердце мое»! Какая ирония была вложена Перовым в эти слова!

«Смею думать, — написал однажды Перов, — что обнаружение зла, лжи и порока… не бесполезно, тем более, что предполагает полное сочувствие к добру и истине». Во имя торжества добра и истины над ложью и пороком создал он свою «Монастырскую трапезу».

Обманывая народ, монахи получали огромные доходы.

И нередко бывало так, что всеми правдами и неправдами накапливал какой-нибудь чернец в монастыре или ските немалые богатства — и деньгами и подношениями. Где штукой холста, где крестом нательным, золотым, где еще чем-либо оделят бессребреника. И, глядишь, ларь за ларем громоздятся в его келье, железные, многопудовые, на семь замков запертые, заветные, от любопытного глаза охраняемые. Туда же, в ларь, — и доход от кружечных сборов, часть которых раздается братии, и безгрешные доходцы за поминовения, и другие. Мало ли их, этих доходов, особенно у настоятеля, архимандритов, иеромонахов!

В. Г. Перов. Дележ наследства в монастыре.

И вот умирает один из таких монахов.

Завтра его отнесут в церковь, завтра созовет монастырский колокол на поминальную молитву, на поминальные проводы всех братьев — и меньших, простых монахов, и начальствующих. Завтра будут в надгробных речах восхвалять покойника, его полную «трудов праведных» жизнь, завтра — чем черт не шутит — его, чего доброго, и в святые запишут.

Но это все завтра.

А сегодня…

Словно тати ворвались в келью к умершему брату шестеро

здоровенных монахов. Еще не успело остыть тело усопшего, еще стоят на стуле рядом с его изголовьем бутылочки лекарства (на бога надейся, а сам не плошай!), не положены еще на глаза медяки, а уже рыщут по всей келье чернорясники. Ломом сбивают они пудовые замки, обшаривают сундуки и заветные баулы, переворачивают все вверх дном, не таясь, грубо, откровенно, одновременно и грабители и шпионы: что хранил у себя усопший? Какие мысли заносил в тетрадочку, что на самом дне шкатулки лежит вместе с увядшим цветком? А какие книжки почитывал?

И на все это равнодушно взирают ко всему привыкшие святые угодники, чьи изображения богобоязненно развешаны по стенам кельи!

…Картина эта так и не была написана. Сохранился лишь ее замысел, беглый эскиз в карандаше, помеченный 1868 годом. Но даже и в незавершенном, самом общем виде сильное впечатление производит этот эскиз.

Смерть монаха… Не тот ли это лицемерный и жестокий монах, что, отведя глаза, так и не помог слепому инвалиду?

6

Шли годы. Перов стал знаменитым художником. Его «Приезд гувернантки в купеческий дом», «Проводы покойника» с их пронзительной скорбью о тяжелой доле крестьян, «Тройка», «Последний кабак у заставы» были известны всей мыслящей России.

Он становится властителем дум.

Целая поросль молодых художников, не без его влияния и примера, отдает свое мастерство просвещению народа, борьбе за лучшую долю.

Теперь он уже не одинокий пролагатель путей. Но, как и раньше, Перов в первых рядах борцов. Не исчезает с годами сердечный жар. «Художник, — говорит он, — должен в свое произведение вложить душу, страсть». Не снижается и требовательность к себе. «А можно было бы сделать и получше», — повторяет он в ответ на похвалы. Именно поэтому он показывает свои эскизы друзьям: это вошло в традицию. Надо знать, понятен ли смысл, ясна ли идея, хороши ли фигуры. «Не стоит беречь, а тем более работать картину по эскизу, в котором зрителю непонятно, в чем дело», — говаривал он.

В. Г. Перов. Спор о вере.

И вот перед нами один из таких эскизов. В нем понятно все.

Два студента спорят с монахом. Приперт к стенке и в прямом и в переносном смысле чернорясец. За полным отсутствием каких-либо доводов ему не остается ничего другого, как воздеть очи горе и молчать, ждать, не поразит ли небо «нечестивцев».

Симпатии автора — на стороне студентов. Недаром один из них похож на Чернышевского. Нужно было обладать большим гражданским мужеством, чтобы избрать героем своей картины «государственного преступника», человека, над головой которого за семь лет до этого, в 1864 году, переломили на Мытной площади в Петербурге шпагу, совершив обряд «гражданской казни», человека, сосланного «на вечное поселение» в Сибирь. И победу одерживает Чернышевский, его идеи, его взгляды!

«Правда требуется от искусства, — писал в свое время Чернышевский, — *всегда правда. Надобно говорить о том, что нужно нашей публике в наше время».*

Эти слова Перов помнил всю жизнь.

Какие-то причины помешали художнику воплотить свой замысел в картину, но в 1877 году он вновь возвращается к этому сюжету: сохранился еще один набросок «Спора о вере». Здесь действие перенесено в вагон железной дороги. Основная коллизия та же, что и в первом наброске, но, пожалуй, менее впечатляюща.

* * *

Сорока восьми лет от роду, и в этом не в малой степени были повинны бедность, нужда, долго его терзавшие в молодости, в 1882 году скончался Василий Григорьевич Перов. Он принадлежал к числу тех счастливцев, которым дано было сказать новое слово в искусстве — новое и свое. И он был одним из самых правдивых и значительных русских художников.

Ни императорский Эрмитаж, ни Академия художеств не приобрели ни одной картины на его посмертной выставке. Официальная Россия не могла простить великому реалисту его вольнодумство, его сочувствие простому народу, его разоблачающую критику властей и церкви.

Только после Октября заняли свое место в музеях многие картины Перова, в том числе и «Крестный ход» и «Монастырская трапеза», только после Октября в полную меру был оценен великий подвиг его жизни.

Однажды в Орнане

Все мое сочувствие принадлежит народу.

Г. Курбе

1

Судьба не баловала Гюстава Курбе, и, когда в 1863 году очередная его картина вновь не была принята на парижскую выставку, он только пожал плечами. В конце концов, не в первый раз с ним случилось такое, не впервые «добропорядочные» газеты обливали грязью «чудовище из Орнани», чью картину «Купальщицы» за два года до этого, хлестнув тростью, приказал убрать с выставки Наполеон III. А «Погребение в Орнане»? Какой крик подняла тогда наполеоновская пресса, каких только гадостей не наговорила! Подумать только, художник осмеливается брать сюжеты из самой жизни! И изображать такие сцены, в которых главное действующее лицо — народ.

Он был выходцем из народа и свое крестьянское происхождение помнил хорошо; недаром так часто он из Парижа наезжал в родные места — в Орнан, в деревушку Флажей, где долгие годы крестьянствовал его дед, где жили летом отец и мать. Здесь, где все ему было знакомо и мило, он создал многие свои картины, работяга и весельчак, чье имя на протяжении десятилетий было ненавистно буржуа.

Он черпал свои сюжеты из жизни. И он не желал подлаживаться под господствующие вкусы. ***«Я*** пишу то, что я вижу», — говаривал Курбе: рабочих, дробящих камни на обочине дороги, женщин, просеивающих зерно, крестьян, возвращающихся с ярмарки, купальщицу, выходящую из воды…

Г. Курбе. Возвращение кюре с приходского совещания.

И на этот раз он остался верен себе. Человек удивительной работоспособности, очень требовательный (он сам писал о том, что художник должен, если надо, уметь стереть и переделать, не колеблясь, свою лучшую картину), не единожды видел Курбе то, что он изобразил в «Возвращении кюре с приходского совещания» — так называлось отвергнутое Салоном полотно. Впрочем, кто из его сограждан не наблюдал подобных сцен где угодно: под Парижем и под Марселем, в Орлеане и в Нормандии. Мог ли он молчать, художник-демократ, основным принципом своей работы провозгласивший, что «надо писать то, что видишь, и надо видеть то, что надо, и так, как надо»?

2

Еще в начале 1863 года Курбе сообщил в одном из писем отцу, что с увлечением работает над большой картиной и что эта картина «полна критики и комична до последней степени».

Курбе писал ее быстро, как всегда, удивляя своей энергией Этьена Бодри, друга и почитателя, в чьем имении около Сентонжа он гостил еще с лета 1862 года.

…Прямо по пыльной дороге мимо обработанных крестьянскими руками виноградников, мимо полей бредет компания священников в своих черных сутанах и черных треуголках. Они побывали на совещании у епископа, поговорили там о делах и о пастве, что ныне кое-где стала далеко не такой смирной, как в былые годы, и вот теперь возвращаются восвояси,

ведя непринужденную и несомненно благостную беседу.

Но почему так странно движутся они? Один из священников — прямо на переднем плане, огромный, с тускло поблескивающими масляными глазками, живая глыба мяса, — взгромоздившийся на маленького ослика, того и гляди, упадет на землю. Хорошо, что его хоть немного поддерживает идущий рядом викарий. Он тоже пьян, этот викарий, и в его красивых чертах что-то жестокое, что-то очень неприятное, хотя и не высказанное до конца: быть может, он еще и сам не сознает всех тех пороков, которые уловил и выразил на его лице художник. Несколько менее пьян другой кюре рядом с ним, крепкий, прямой, в зеленых очках, с хитроватым, желчным лицом уездного дипломата, этакого не проявившего еще себя в полной мере провинциального Талейрана. Ему хочется хоть как-то соблюсти приличие, замять скандал, он поддерживает раскачивающегося на спине ослика тучного здоровяка, но в то же время как бы отстраняется от всего происходящего: ***«Я*** тут был, это верно, но сам-?? я совершенно непричастен».

Придерживаясь рукой за узду несчастного ослика, еле передвигает ноги еще один священник. На нем башмаки с пряжками и шелковые чулки. Его, вежливого и изысканного, допускают в свое общество местные дворяне. Может быть, со временем он благодаря своим связям и епископом станет, этот понаторевший в светских беседах на духовные темы кюре. Потупив взор, стыдливо опустив голову, бредет он, тоже пошатываясь.

Немного поодаль — остальные собутыльники. Чуть ли не падает, одолел-таки хмель, старикан священник, размахивающий в пьяном кураже тростью. С врагами господними затеял он, что ли, драку? И, если бы не душка семинарист, обеими руками подхвативший его сзади, грохнулся бы, наверно, сердечный, прямо на дороге, да еще как!

И уж совсем хорош последний из веселой компании. Отделившись от всех, бросив в сторону шляпу, шагает он, как солдат на марше, прямо вперед. Но и его одолевает зеленый змий: ему ведь только кажется, что он идет прямо и пристойно. Выкинув вперед руку, как бы отстраняясь от всех, с грубыми, словно топором вырубленными чертами, он недоволен своими товарищами: эк их всех развезло! Жестко, сурово его лицо — этот из тех священников, которые знают только одно: «Вне церкви нет спасения. Бейте всех, бог узнает своих».

…Ясный солнечный день, сочная зелень деревьев и карикатурные тени на дороге. Движется развеселая компания. А сзади несколько служанок несут в корзинах снедь — может быть,

господа захотят подкрепить свои силы?..

Сценка разыгрывалась в совершенно определенном месте, в окрестностях Орнана, у холмов Боннво, неподалеку от поворота, где, врезанная в дерево, стояла неоднократно видевшая такие шествия статуя мадонны. И не только мадонна, но и все окрестные крестьяне могли бы засвидетельствовать, что именно так, и частенько, возвращались с духовных совещаний их пастыри. И даже поименно могли бы назвать их всех.

Смех убивает — эту простую истину Курбе знал хорошо. Недаром у него так весело хохочет, буквально покатываясь в совершеннейшем восторге, старик крестьянин у обочины дороги. Еще бы! Уж очень занятно поглядеть на компанию бездельников и лицемеров, которые на словах проповедуют одно, а на деле сами же первые забывают свои проповеди. И в совершеннейшем ужасе, с широко раскрытыми глазами, в отчаянии прижав к груди руки, кинувшись на колени, взирает на происходящее жена крестьянина. Она еще верит, и поэтому так тяжко глядеть ей на это шествие.

Курбе не достиг бы цели, если бы просто сделал зарисовку с натуры. Разнообразие типов священнослужителей, разнообразие характеров, глубина обобщения — вот что присутствовало в этой написанной рукой мастера сатирической сценке, и смысл ее — это было ясно всем — значительно основательнее, чем простое осмеяние подвыпившей компании священников.

Картина, при всей ее непосредственности, пробуждала мысль! Быть может, именно это в еще большей степени, чем насмешка, делало ее значительной и, уж конечно, неприемлемой для тех, кто давно и прочно ненавидел Курбе.

3

Крестьяне местечка Боннво легко узнали в тучном священнике, взгромоздившемся на осла, своего Дидье, лет сорок уже мозолившего им всем глаза. Сквернослова Дидье, любителя выпить Дидье, не раз даже в церкви и на люди выходившего весьма и весьма навеселе.

Стоило теперь Дидье показаться на улице, стоило только кому-либо увидеть его громоздкую фигуру с огромным животом, как немедленно сыпались остроты, вокруг все начинали хохотать. В конце концов Дидье пришлось оставить свой приход. В один прекрасный день жители Боннво избавились от него. Прощание было несколько бурным: в тележку, в которой уезжал развенчанный художником поп, летели камни. Крики: «Скатертью дорога… Береги живот!» — и взрывы хохота сопровождали

взбешенного священника до самой околицы. Особенно радовался изгнанию Дидье дядюшка Пуло, тот самый крестьянин, которого Курбе изобразил на своей картине.

Но, пока жители Боннво так непосредственно высказывали свои чувства (дело в том, что эскиз картины Курбе выставил вместе с тридцатью другими своими работами в январе 1863 года в Сентонже и его видели многие), в столице назревал скандал. «Возвращение с приходского совещания» не только не было, как мы уже говорили, принято в Салон, но, вопреки традиции, его запретили показывать и с отвергнутыми картинами.

И тогда Курбе выставил картину в своей мастерской. Ему не привыкать было. Разве за несколько лет до этого, в 1855 году, не пришлось ему на свой страх и риск организовать собственную выставку, когда «Похороны в Орнане» и «Ателье художника» были отвергнуты жюри, отбиравшим картины на международную выставку? Именно тогда он и написал свою знаменитую декларацию, в которой подчеркивал, что он реалист, что его цель — «делать живое искусство». И разве не ему первому среди французских художников пришла в голову мысль, которая несколькими годами позже сплотила и объединила группу лучших русских художников: устраивать передвижные выставки. В Безансоне, в Дижоне, в глухой по тем временам французской провинции, показывал он свои картины и очень гордился тем, что его «Дробильщиков камней», его «Сеяльщиц» видело более двух тысяч крестьян.

…Что поделаешь: ничто не давалось ему легко, все бралось с бою, все достигалось упорным трудом и ценой немалых усилий. Чтобы писать правду в душной атмосфере империи Наполеона Маленького, ему приходилось вести бой чуть ли не каждый день. Он был резок и прям, когда дело касалось его убеждений, внук якобинца и сын крестьянина, энергичный и широко мысливший человек с добрыми, проницательными глазами.

Да, там, где дело касалось его убеждений, его работы, этот шумный весельчак, этот добряк становился непреклонным. Он умел отстаивать свои идеи и словом и делом.

Курбе, не скрывавший своих антирелигиозных убеждений, с одиннадцати лет под влиянием деда, якобинца, ставший атеистом, не мог, разумеется, согласиться и с тем нажимом, который теперь предприняла бонапартистская пресса.

Неприличие сюжета? Ну разумеется, там, где дело касается обличения церкви, для защитников частной собственности, для государства буржуа, освящаемого и поддерживаемого церковью, все сюжеты неприличны.

И даже изображение простых людей в быту, в труде — это

тоже неприлично. Вот ласкающие глаз романтические картинки, далекие от жизни, от вопросов современности, «искусство для искусства» — это им нравится.

Но ему — нет. И, вернувшись летом 1864 года в Орнан, он принялся набрасывать эскизы для целой серии задуманных им антицерковных картин.

«Попы получат своего художника», — шутливо заявлял Курбе. Одна из картин должна была называться «Прибытие на совещание»: несколько священников вместе со служанками опорожняют ящики с закусками и бутылками.

Неплохо была задумана и другая, с довольно едким названием: «Господа за десертом»; все те же попы передрались не на шутку, и один из них выбрасывает другого в окошко. «Члены совещания идут спать» назывался третий эскиз: еле-еле добираются до постелей участники драки и попойки…

4

Убедившись, что никто во Франции, даже меценат Брюйа, купивший немало его полотен, не осмеливается приобрести чуть ли не официально объявленное крамольным «Возвращение», Курбе согласился продать его некоему английскому дельцу. «Пусть хоть в Лондоне смотрят, если эту картину нельзя показывать в Париже», — сказал на прощанье Курбе.

И в том же, 1864 году, в письме к Виктору Гюго, рассказывая, как по приказанию министерства внутренних дел к нему вторглись солдаты, которые уничтожили несколько почти завершенных его картин, Курбе пишет: «Что бы там ни было, мы спасем дух честности в нашей стране».

Он трудился самозабвенно.

…Семь лет спустя в Париже была провозглашена Коммуна. Курбе, ни минуты не колеблясь, пошел на службу к восставшему народу. Он принял участие в работе секций, он спас многие выдающиеся художественные ценности, председатель Федерации художников, член Коммуны, делегат в мэрии, делегат по народному просвещению. «Париж — истинный рай, — пишет он в эти дни своему отцу. — …Если бы надо было преждевременно умереть за такое дело — это лучшая смерть, которую можно себе пожелать».

Во время разгрома Коммуны он попал в лапы версальцев.

Его таскали скованного по улицам Парижа, били, гноили в тюремных камерах.

А потом, стремясь свести с ним давние счеты, правительство кровавого Тьера обвинило художника в том, что он якобы был

зачинщиком свержения Вандомской колонны. Это была выдумка, но Курбе присудили к уплате немыслимой суммы в триста с лишним тысяч франков — примерно сто тысяч золотых рублей. Его травят, имя его предают проклятью.

Ему не остается ничего другого, как бежать из Франции.

На чужбине, в Швейцарии, в 1877 году умирает этот великий художник, один из основателей французской реалистической школы живописи, на чужбине, в изгнании, так же как и многие другие из той славной когорты революционеров, что в 1871 году, как писал Карл Маркс, штурмовала небо.

* * *

Ему не было суждено завершить свой антицерковный цикл картин. Но «Возвращение с приходского совещания» знали во Франции. Ее видели в Англии и в других странах. Она жила, эта картина, вызывая улыбки у одних, приступы гнева — у других. Какой-то фанатик и мракобес даже попытался ее уничтожить. Но это, к счастью, ему не удалось.

А потом она попала в Америку. Здесь, в Бостоне, в Альстоновском музее, она находится и поныне.

Браки совершаются на небесах

Он оставил после себя теплое и прочное воспоминание,
а в истории русского искусства — блестящий,
хотя и короткий след.

Из некролога

1

Она сразу стала знаменита, эта картина. И не только потому, что высоки были живописные ее достоинства.

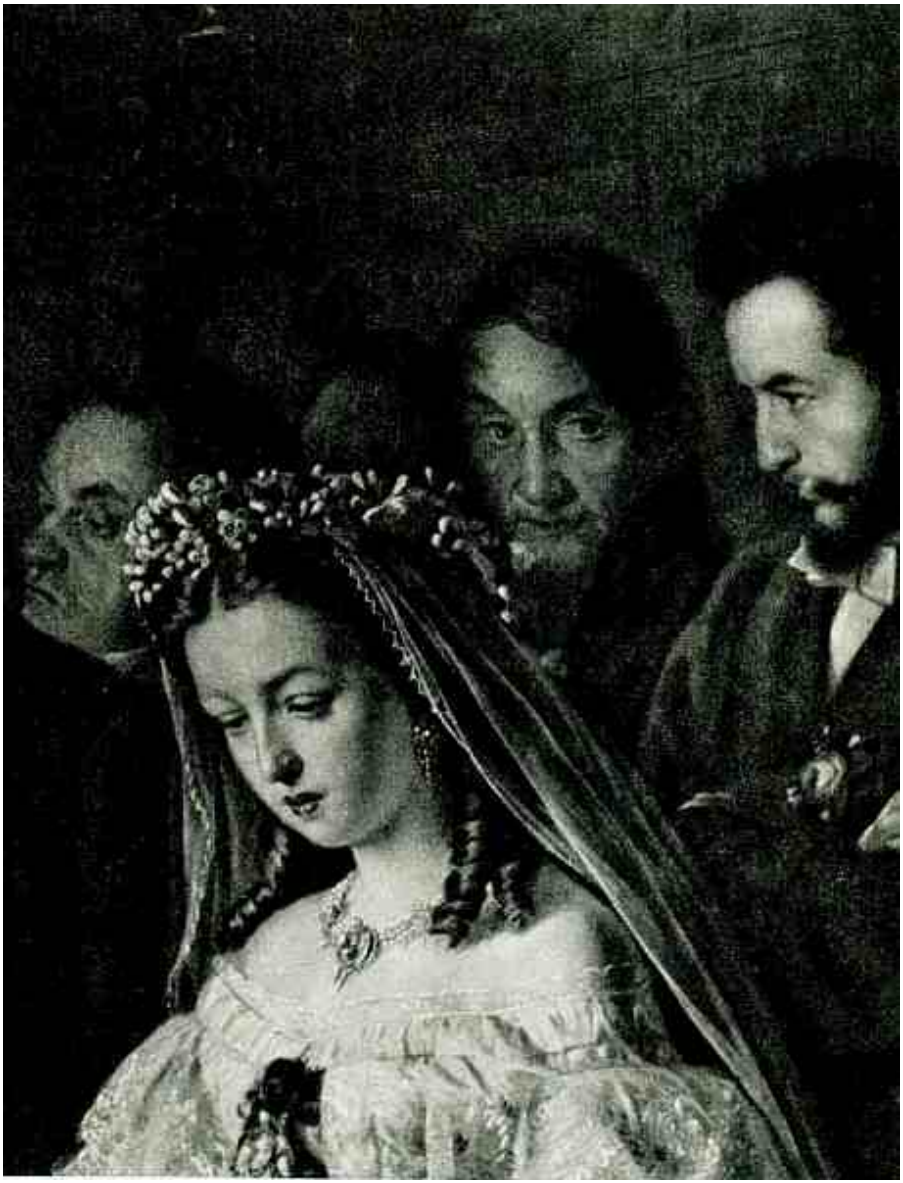
В ней все было внове. И то, что чуть ли не в натуральный рост — в ту пору это было смелой новинкой — изобразил своих героев художник. И то, что свел их всех вместе в церкви отнюдь не для благостных молитв. И то, что очень уж наболевшее затронул — такое, что не оставляло места равнодушию и безразличию.

При своем появлении она вызвала бурю. И если ей горячо рукоплескали одни, то другие предавали ее анафеме.

Картина называлась «Неравный брак».

Вы помните ее, конечно. Темные своды церкви. Сухой, как жердь, важный, напыщенный сановный старец, богач, и рядом девушка лет шестнадцати-семнадцати, совсем еще молодое, не расцветшее существо. Решающий миг обручения. Еще минута — и станет девушка против воли своей, наперекор своей любви женой этого страшного, похожего на мертвеца старика. Склонился перед невестой дряхлый священник в праздничном облачении. Он протягивает ей кольцо. И дрогнула свечка в руках, и, словно цветок под порывом сурового ветра, поникла в предчувствии неминучей беды девушка. Туманит взор набегающая слеза, полна отчаяния невеста, такая безмерно несчастная в своем роскошном подвенечном наряде. А позади нее шафер, красивый, с благородным, окаймленным бородой тонким лицом, тот, кого любит девушка, тот, кто должен был стать ее мужем, но не стал им, ибо беден, не знатен, не чиновен. С ненавистью глядит он на богача, отнявшего у него любимую, на священника, именем бога благословляющего и скрепляющего постыдную сделку.

В. В. Пукирев. Неравный брак.



Всю силу своей негодующей души вложил в эту обличительную картину молодой тогда еще художник Василий Владимирович Пукирев. Так правдиво переданы внутренние переживания участников этой драмы, так верно отыскан тот единственный момент, когда предшествующее и последующее буквально сливаются в одно, открывая широкий простор мыслям и чувствам зрителя, что поневоле кажется, будто сам ты невесть каким образом забрел под низкие своды темноватой и бедной церквушки, будто сам наяву видишь то, о чем с такой болью душевной, так искренне и страстно повествует художник.

Сейчас картина в Третьяковской галерее. Здесь ее видели

поколения людей. И поныне глубоко впечатляет это сто лет назад написанное мастерское творение.

Но «Неравный брак» можно увидеть еще и в Минске, в тамошнем художественном музее.

Двенадцать лет спустя после столь радостной для Пукирева осенней выставки 1863 года, на которой появился «Неравный брак» (художнику присвоили тогда звание профессора, и он стал знаменит), он в силу каких-то причин вновь возвращается к старой теме.

Авторская копия? Да, так обычно считают. Но почему после стольких лет возвращается художник к старой картине? И верно ли, что это просто копия? Может быть, правильнее говорить о своего рода новом варианте?

2

Как это ни странно, но многие подробности жизни и творческой биографии В. В. Пукирева до сих пор неясны, плохо мы осведомлены и об истории создания «Неравного брака», лучшей его картины. Две совершенно исключающие одна другую версии дошли до нас.

Одна принадлежит «Дяде Гиляю» — известному в прошлом московскому журналисту Владимиру Гиляровскому. В своей книге «Москва и москвичи» он утверждает, что «Неравный брак» произведение в какой-то мере автобиографическое, что в основе его драма, которую в молодости пережил сам художник.

Гиляровский был знаком с Невревым, ближайшим другом Пукирева, и, надо думать, имел достаточно веские основания сказать, что «этот старый важный чиновник (речь идет о престарелом женихе с картины — *А. В.*) — живое лицо. Невеста рядом с ним — портрет невесты В. В. Пукирева, а стоящий со скрещенными руками — сам В. В. Пукирев как живой».

Слова Гиляровского подтверждает еще один свидетель, Николай Мудрогель, долгие годы, с самого ее основания, проработавший в Третьяковской галерее. В своих опубликованных в 1940 году воспоминаниях он писал: «Вся картина, как я знаю, является отголоском личной драмы художника: невеста с картины должна была стать его женой и не стала. Богатый и знатный старик сгубил ее жизнь… ***Я*** еще помню Пукирева… Конечно, не таким, как он изобразил себя на картине».

Кажется, ясно? Но в том-то и дело, что существует и другое свидетельство. Некто?. П. Сырейщиков в 1950 году сообщил в Третьяковскую галерею, что Гиляровский и Мудрогель неправы, что по фамильному преданию Сырейщиковых, родственников Пукирева, художник использовал в качестве сюжета для картины факты из жизни своего ученика,?. М. Варенцова, и в роли шафера, стоящего позади невесты со скрещенными руками, изобразил Варенцова, а его невесту — в роли невесты. Это якобы послужило даже основанием для ссоры Варенцова со своим учителем. Варенцову не понравилось «разглашение» его личной драмы. Впрочем, Пукирев будто бы все же пошел на уступки: переписал лицо шафера.

Ныне многие считают эту версию истинной. Она понемногу становится уже традиционной: во всяком случае, именно так рассказывают «предысторию» картины в некоторых книгах.

Я не берусь это оспаривать. Но все же совсем по-другому представлено все у Гиляровского и Мудрогеля!

«Какое все это имеет значение? Ведь, в конце концов, картина давно уже живет самостоятельной жизнью, то, что в ней изображено, масштабнее, глубже, чем просто рассказ о драме, постигшей того или иного отдельного человека, — скажете вы, — Так ли уж важно выяснить, чья именно личная трагедия подвигнула художника взяться за кисть?»

И в какой-то мере вы будете правы. Действительно, главное не в том, что именно натолкнуло художника на ту или иную идею. Важно, что он изобразил, как подошел к взволновавшей его теме, важно то, насколько сумел в частном, единичном увидеть общее.

И все же нельзя оставаться равнодушным к творческой истории картины. В особенности такой, как «Неравный брак».

3

Слава, что называется, пришла через ночь. Еще недавно мало кому известный художник становится знаменитостью. Даже те, кто яростно нападают на Пукирева, не могут не признать, что он талантлив. Отовсюду сыплются заказы. Художник получает возможность оборудовать мастерскую. Он едет за границу, он полон творческих планов.

Но счастлив ли он? Не подтачивает ли его здоровье какой-то тайный недуг? Взгляните на его картину «В мастерской художника». Она написана в 1865 году. Как постарел, обрюзг художник: похож и не похож он на красавца шафера из «Неравного брака». Нет, дела у него, во всяком случае внешне, идут хорошо. Растет живописное мастерство, мужает его талант. Усталость от работы? Только ли в этом дело?

Успешно работает художник. Правда, ему не удается вновь создать [1] такой шедевр, как «Неравный брак», но не так уж мало было им создано за это время ярких творений.

Вот «Прием приданого по росписи». Молодой, но многообещающий подлец дотошно принимает по списку каждую тряпку. Он «раскрылся» только сейчас, недаром, очевидно, так потупилась, глядя на трясущегося скрягу, «молодая», — видно, раньше он представлялся ей совсем другим.

Вот «Дьячок рассказывает о страшном суде» — не без юмора сделанная жанровая сценка: витийствует в крестьянской избе дьячок, пугая православных муками ада. Так, кажется, и слышишь его елейный голос: «Заботьтесь о себе, о своем спасении. И не думайте о том, как улучшить жизнь на земле! Терпите и страдайте, молитесь и надейтесь — и вы найдете счастье и покой на небесах». И прижался к мамке босоногий крестьянский мальчишка — страсти-то какие, пострашнее, чем про бабу-ягу и про лешего! Пригорюнилась, сидя за столом, пожилая крестьянка. И с недоверием слушает дьячка пожилой крестьянин.

В. В. Пукирев. Сбор руги.

Вот «Сбор руги». Бедная, убогая русская деревенька с покосившимися от ветхости, крытыми соломой избами, с разбитой, разъезженной дорогой. Осень уже позолотила деревья, кое-где обнажились ветви, набегают тучи — впереди долгая и тоскливая зима, и далеко не у всех жителей хватит хлеба до следующего урожая. А тут еще объезжает деревушку местный священник; его церковь «ружная», она не имеет своей земли, и притч обязаны содержать крестьяне. Кто яиц должен дать попу, кто мяса, кто хлебушка. И стоит с мешком возле своей лошади ухмыляющийся поп, и сыплет в мешок хлебушко крестьянин в рваном армяке, в опорках на босу ногу, худой, несчастный.

Но попу только давай. Уже почти полна «доброхотными даяниями» его таратайка. И еще несут: задумчиво бредет женщина, держа в руках что-то съестное. Нет, уж кто-кто, а притч голодным не будет!

Вот «Строение железной дороги» — одна из первых в русской живописи картин, посвященных труду рабочих.

…Его влекли к себе социальные сюжеты, у него были интересные замыслы…

И вдруг — в 1873 году — тяжелый недуг: нервное расстройство, болезнь сердца. Он оставляет преподавательскую

работу, он забрасывает кисти. Постепенно расходятся скопленные ранее деньги. Жить становится все труднее. Дальше хуже. Он, правда, время от времени пробует еще писать, создает несколько картин — «Прерванное венчание», «Сиротка», «В день благовещения», — но дела его плохи. Все более тяжко становится ему работать. Все в большую нужду впадает он. Пенсии, выхлопотанной друзьями, едва хватает на пропитание. А когда он пытается добиться увеличения пенсии, конференц-секретарь Академии художеств возвращает ему прошение с припиской: «Обращается не по принадлежности».

У него нет своего угла, и он живет за Дорогомиловской заставой, в деревушке Давыдовке, потом переезжает в Замоскворечье, в самый бедный район — в Бабий городок.

Последнее его пристанище — дом священника Сахарова у Божедомки.

Он умирает пятидесяти восьми лет. Проводить его в последний путь пришли лишь несколько друзей, и бедняцкие похороны его они взяли на свой счет — иначе не на что было бы предать земле его прах.

4

Итак, 1873 год — год резкого перелома в судьбе Пукирева. Понятна как будто и причина: болезнь. И обычно, когда хотят объяснить, почему, как только ему стало немного лучше, он принялся за создание копии «Неравного брака», говорят: «Это самая значительная его картина, это начало и высшая точка его успехов. Что же удивительного, что, пытаясь вновь начать работу, он обратился к ней, как к источнику вдохновения». Логично? Бесспорно.

Но, может быть, все-таки есть и другое объяснение? Может быть, резкое ухудшение здоровья в 1873 году, нервный недуг, овладевший художником, был следствием каких-то событий?

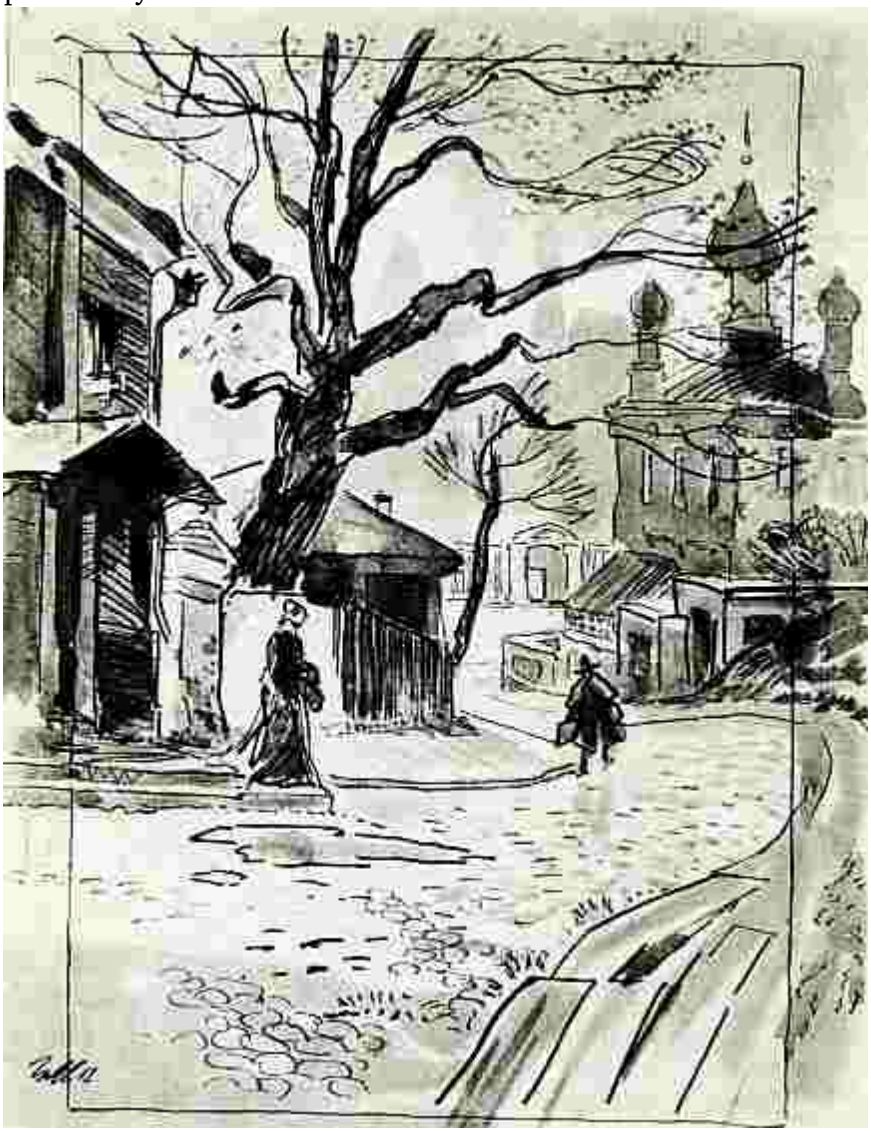
Что, если правы все-таки Гиляровский и Мудрогель и Пукирев действительно испытал тяжелый удар судьбы, испытал все то, о чем с таким гневом, так задушевно и мудро поведал в своей картине? Что, если и в последующие годы жестокая душевная драма, не утихая, постоянно держала художника в напряжении? И, может быть, именно в 1873 году случилось что-то такое, что окончательно вывело его из равновесия?

Допустим на минуту, что именно в этом году скончалась его бывшая невеста, та, которую он не переставал любить, та, которая была ему дороже всех на свете. Может быть, именно это и явилось непосредственной причиной резкого ухудшения его здоровья? И что же удивительного тогда в том, что, едва почувствовав себя лучше, он возвращается — много лет спустя — к творению, что было навеяно этой трагической любовью, к картине, где скорбные чувства его были выражены с такой проникновенной силой? И не просто возвращается, а, как бы заново переживая драму, еще раз пишет свою картину.

Слишком романтично? Но ведь это факт, что в минской копии — на это обратил внимание А. Браиловский, автор статьи «Об одной легенде» (журнал «Неман» № 2 за 1960 год), — все выражено резче, контрастнее, уже не просто обличение — приговор, что в ней нет присущих первому варианту мягкости, приглушенности тонов. Это же факт, что подпись художника на этой «копии» находится вовсе не в углу, как обычно. Прямо на фигуре шафера расписался художник, словно свидетельствуя: «Это я. Таким я был, когда случилось несчастье».

И, может быть, не так уж неправ А. Браиловский, когда он пишет, что судьба Пукирева и судьба лучшей его картины переплетены, очевидно, значительно основательнее, чем нам это обычно представляется.

…Свой гнев и свою боль хотел излить художник в «Неравном браке», боль за все происшедшее, гнев на мерзкие общественные порядки, при которых возможны такие неравные браки. Это был обвинительный акт обществу, закону, церкви. В защиту свободы, в защиту попранных человеческих прав выступил художник, во имя торжества гуманизма.



Неудобные в отношении содержания

Уютный кабинет в барском особняке, здесь и книги, и гравюры…. и даже портрет Мирабо, деятеля французской революции.

Два помещика, два благородных аристократа, наверняка аккуратно посещающие церковь, два «европейца», мило улыбаясь, ведут торг. Нет, не борзых собирается один из них продать другому, не птиц певчих, даже не кусок пахотной земли: живую человеческую душу сторговывают они, женщину, крестьянку, быть может, мать семейства, не чувствуя от этого ни угрызений совести, ни смятения перед богом. Впрочем, работорговля, как известно, отнюдь не осуждается в библии.

«Торг» — так назвал эту свою картину Николай Васильевич Неврев. Прямым и точным было название. «Продавец», чем-то напоминающий Пеночкина из «Записок охотника» Тургенева, в домашнем халате, порядочный, видно, негодяй, из тех, о ком Денис Давыдов, поэт-партизан 1812 года, как-то сказал:

А глядишь, наш Мирабо
Старого Гаврило
За измятое жабо
Хлещет в ус да рыло,

отвратный горбун-покупатель, боком усевшийся в кресле, «богоданные» господа, — и простая крестьянка. Молча стоит она, скрестив руки, гордая, с красивым русским лицом. И насколько же благороднее, человечнее она ничтожных, циничных своих «хозяев»!

Не внешней красивостью, не новизной красок брала за душу эта неброская картина. Гражданским гневом была проникнута она. И едкой иронией.

Власти сделали все, что от них зависело, чтобы она не попала на международную художественную выставку: прямо так и написали: «Представляется неудобной в отношении содержания».

Но «неудобными в отношении содержания», то есть, попросту говоря, разоблачительными и обличительными, были и другие картины Неврева — и написанная им годом раньше, в 1865 году, «Панихида на сельском кладбище», которую запретили показывать на выставках и воспроизводить в репродукциях, и «Протодьякон, провозглашающий на купеческих именинах многолетие», и знаменитая «Воспитанница». Современник Перова

и Пукирева, Неврев гневно разоблачал в своих картинах церковников, и именно это навлекло на него гонения.

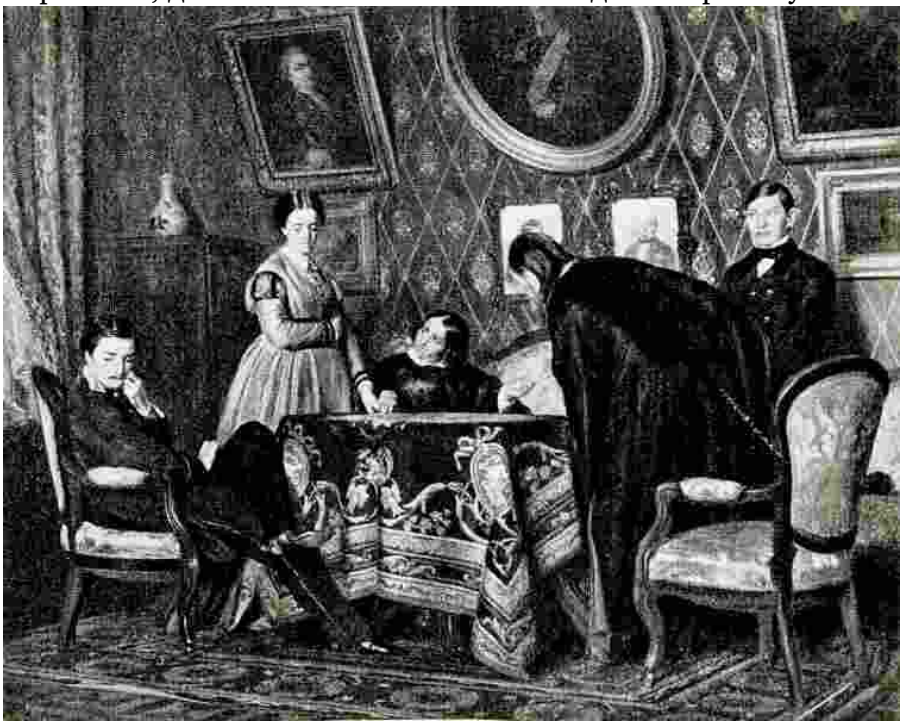
* * *

Итак, комната в купеческом доме, с неизменным самоваром, безвкусными обоями, тяжелой, некрасивой, но уже навек, чтоб и внукам хватило, сделанной мебелью, с портретами предков в массивных позолоченных — знай наших! — рамах. Празднуются именины хозяина, скоробогача, пройдохи, живущего по принципу, что «от дел праведных не наживешь хором каменных». Веселье в полном разгаре, и тут же и дьякон: без него, как без свадебного генерала, и именины не в именины, и праздник не в праздник. Ведь он один из тех, кто приобщен к благодати, источнику «спасения», обеспечивающей, как учат церковники, загробное блаженство. А благодать весьма необходима дому сему не из-за бедности, разумеется, а для дальнейшего преуспевания в делах, в полном соответствии с евангельским изречением: «Всякому имущему дастся и приумножится, а у неимущего отнимется и то, что имеется».

Н. В. Неврев. Протодьякон, провозглашающий на купеческих именинах многолетие.

«Многолетие дому сему…» — ревет во всю глотку, весь напружившись в безумном крике, взяв самую высокую ноту, дьякон — того и гляди, полопаются у слушателей барабанные перепонки. Какое уж тут «молитвенное смирение» и «воздержание от мирских соблазнов»! Тут скорее вспоминается иное, в чем на собственном горьком опыте убедился создавший эти пословицы народ: «Попы по мзде поставлены», «На небо поглядывает, на земле пошаривает». С какой иронией написана вся эта сцена и прежде всего сам дьякон с его выделяющейся огромным синим пятном шелковой праздничной рясой! И как колоритны остальные — сияющий от удовольствия самодовольный хозяин, что «из грязи в князи», его гости, приживалка, замершая в восторге, но так и не выпускающая из рук чашки, хозяйка дома, сосредоточенно и внимательно глядящая на дьякона и прижимающая одновременно к себе сына, певчие, подобострастно подхватывающие «Многия лета»…

Бессмысленное лицо дьякона, его разверстый рот, выкатившиеся от натуги, от излишнего тщания чуть ли не на лоб глаза, всю его диковинную фигуру никогда не забудешь, увидев картину. Здесь, на гульбище у богатеев, у тит титычей, чье «темное царство», в котором буйно и безраздельно владычествует оголтелое самодурство, так великолепно заклеймил А, Н. Островский, дьякон — свой человек. Это ведь не сирые и убогие!



…Современник и друг Неврева известный критик Адриан Прахов писал, что «Протодьякон» был представлен автором на конкурс Общества поощрения художников, но «не был допущен из-за сюжета».

Воспитывалась у вдовушки-помещицы девушка-сирота. Полюбила она племянника своей «благодетельницы». А дальше и произошли те события, о которых с такой силой рассказал в «Воспитаннице» Неврев.

Замять скандал, сбыть с рук воспитанницу, отдав ее замуж, — вот чего хочет «благодетельница». Но не за виновника беды выдают девушку, не за того, кого она любит, а за молодого, но уже вполне зрелого карьериста, за ничтожество, все помыслы которого посвящены чинам и деньгам. Впрочем, что его винить, он лишь достойный сын того «благословенного богом» общества, где властвует господин Купон. Вот стоит он у стены, в чиновничьем сюртуке, коренастый, наглый, с густо напомаженными волосами и низким лбом. Недобрым взором смотрит он на ту, на ком собирается жениться против ее воли. Самодовольный, чуть настороженный — как бы не продешевить, — стоит он, и с тупой его физиономии не сходит некое подобие улыбки.

…Уже все позади — и бурный скандал, который закатила «благодетельница», и поиски жениха. Драма достигла своей кульминации: у подавленной всем происшедшим, глубоко несчастной, обманутой девушки добьется сейчас согласия на обручение с нелюбимым жестокосердная помещица: она ведь богата, а девушка бедна и бесправна.

Идет торг, снова торг, на карте человеческая жизнь, и ее безжалостно губят, ее топчут, как уже растоптаны чувства девушки — без вины виноватой жертвы самовластья.

Даже если бы на этом Неврев ограничил круг своих действующих лиц, замысел, основная идея картины были бы вполне ясны. Но он пошел дальше. Он ввел в картину еще и священника — по духу, по деяниям родного брата того, что в «Неравном браке».

Художник не показывает нам его лица. Но посмотрите, с какой угодливостью, склонившись перед барынькой, стоит он, посмотрите на его изогнутую в полупоклоне спину! О, он готов, он хоть сейчас приступит к «священной» церемонии… Что ему до того, что унижен человек, что втоптаны в грязь лучшие чувства девушки, что свершается здесь злое, постыдное деяние!

Кровью сердца

Черт возьми, брошу я все эти исторические
воскресения мертвых… и начну давно задуманные
мною картины из самой животрепещущей
действительности, окружающей нас, понятной
нам и волнующей нас более всех прошлых событий…
Нужно не бояться жертвовать своей кровью…
иначе картины будут не то…

И. Репин

1

Он узнавал и не узнавал его, город своего детства. Поближе к реке, там, где еще, казалось, так недавно вместе с сестрой, Улей, мальчиком хаживал Репин по грибы и ягоды, теперь чернели пеньки — свели лес на шпалы для строящейся железной дороги откупщики; кое-где красные, кирпичные, отстроили себе дома местные богатеи, прасолы и купцы. А в остальном не очень изменился город. Разве что не казался уже большим, как некогда, маленький степной городишко в стороне от больших дорог.

И порядки в нем были все те же.

Спускаясь по ступенькам после окончания службы в соборе, привычно раздавали медяки, спасая свои души, местные толстосумы; маршировали на плацу солдаты, крестьянские сыны, на долгие годы оторванные от дома; трусил на пролетке вызванный по неотложным надобностям жандармский офицер.

Деревянные домишки были ветхи, а кое-где и покинуты своими владельцами, и, как и раньше, тянулись по базару погорельцы из окрестных сел, вымаливая себе на пропитание. А вечерами возле собора в извечном кругу чинно и медленно прогуливалась так называемая «чистая» публика.

…Репин ходил по улицам и базарам, путешествовал по окрестным селам, бывал на свадьбах и волостных собраниях, в трактирах, церквах — всюду, где мог видеть и наблюдать жизнь.

Живая, полная контрастов Русь, над которой — нагайка урядника, крест служителя господа и хищный царский двуглавый орел, вновь вставала перед ним. Русь, с ее самовластьем бар и готовым к бунту народом, та Русь, о которой тремя годами раньше, в 1873 году, встретившийся в поезде крестьянин сказал ему, печально улыбаясь: «Хлеб сеем да родим, а сами голодом сидим — вот какая наша мужицкая участь».

Пешком, в санях, верхом на лошади немало исколесил дорог в ту чугуевскую осень Илья Репин.

Как он рвался сюда из опостылевшей заграницы! Совершенствоваться? Трудиться? Этого он никогда не чурался. Немало увидел он, многому научился. Но Париж, как он сам писал, не давал возможности освежаться живыми фактами русской действительности. И из своего далека все чаще и чаще, не таясь, писал Репин друзьям, что рвется сердцем в Россию. Не дождавшись окончания командировки, после трехлетнего пребывания за рубежом, уехал он в Москву.

…Теснились в душу неизбывные впечатления, здесь, в Чугуеве, еще более яростно, чем в хлебосольно-ленивой Москве,

бередили они и сердце и ум, заставляли по-новому вглядываться даже в привычное, примелькавшееся.

Это здесь, на окраине Чугуева, в дождливый ненастный день увидел он однажды нехитрый крестьянский возок и в нем немолодого уже, с впалыми щеками и задумчивыми-глазами, заросшего бородой «нигилиста», что по казенному тракту в места не столь отдаленные сопровождали два жандарма с шашками наголо. И это здесь, бродя по крутогорью над рекой, там, где светлели пеньки сваленного леса, встретил он прямого, как палка, откупщика в длинном полувоенном сюртуке, самодовольного и важного, сухо доказывавшего что-то жеманной, напыщенной барыньке, толстой, коротконогой, в шляпке, усеянной мертвыми цветами.

Крестьян в их повседневной жизни, в пропотевших армяках, в онучах, за тяжкой и мудрой работой, в праздники и нечастые дни отдыха видел он, жил среди них — мужиков и баб, знакомых и незнакомых, побратавшись с их горестями и печалями, с их помыслами и мечтами. Он был для них свой — сын солдата, местного жителя, и они охотно позволяли ему рисовать себя, привыкнув к его альбомам и карандашам.

Он давно уже спрятал парижский котелок и франтоватое пальто, в котором приехал, стремительный и радостный, в отчий дом. Легкий на подъем, он успевал погостить в школе, побывать в избе у вернувшегося с войны солдата, потолковать с богомольцами, неспешно шагавшими к расположенному за полсотни верст монастырю. И тут же, по горячим следам, зарисовывал и перешептывавшихся инспектора и школьного попа, пришедших в смятение от крамольного ответа вихрастого школьника, и учителя, полного решимости защитить своего ученика, и двух богомолок-странниц, идущих из Чугуева в сторону Кочетка, озабоченных, рано состарившихся…

Все просилось на полотно, все требовало красок, западало в память, будоражило воображение.

И как он обрадовался, когда однажды увидел в соборе местную достопримечательность — дьякона Ивана Уланова, огромадного роста мужчину с раскатистым, зычным басом, с огненными, хитро поблескивавшими глазами — именно такого, каким представлял себе дьякона в задуманной картине «Явленная икона».

Он ходил следом за дьяконом, упрашивал его позировать. И Уланов наконец сдался.

В потертой скуфеечке, в черной лоснящейся рясе он чинно выстаивал в нужной художнику позе, держа в левой руке тяжелый посох.

Репин видел свою модель и не видел ее, жадно перенося на холст открывавшийся ему в чертах Уланова своеобразный характер, чутьем гениального психолога угадывая безмерные дали найденного сюжета, куда более значительного, чем предполагавшийся черновой набросок для задуманной картины. Целую повесть считывал он с выразительного лица дьякона, и повесть эта, дорисованная его воображением, была так же страшна, как страшен был этот типичный из типичнейших дьяконов. Репин и восхищался своей находкой и негодовал.

Горечь и протест водили его кистью. Горечь и протест, которые теперь все сильнее зрели в его душе.

Еще в Париже, говоря о «проклятых язвах» русской жизни, он в письме к Стасову восклицал: «Поскорее в Россию, разразился бы целой сотней картин, в которой многие увидели бы как в зеркале самих себя, и „нечего на зеркало пенять, коли рожа крива“».

Теперь он писал такую картину, писал быстро, почти не отрываясь, не смея, не желая позволить себе отдохнуть.

Репину все удавалось в тот благодатный чугуевский год.

2

Впоследствии, отвечая на нападки реакционных газет, Репин однажды полушутя-полусерьезно написал: «Не знаю уж, чего им и нужно. Дьякон как дьякон, да еще заслуженный, Иван Уланов, весь город Чугуев может засвидетельствовать полнейшее сходство с оригиналом». Это было и так и не так. Сам Уланов довольно поглаживал бороду, глядя на свое изображение, — нравился портрет. Но было в картине то, другое, ради чего, собственно, и потрудился художник, что составляло ее смысл, ее суть.

…Почти весь холст занимает этот внушительного роста детина с сизо-багровыми щеками и толстым, красным от неумеренного употребления некоего злого зелья носом, весь заросший волосищами, с огненным взглядом внимательных, острых глаз под густыми-прегустыми бровями, толстобрюхий, властно держащий в одной руке посох, — ни дать ни взять пушкинский Варлаам, словно оживший, словно перенесенный из корчмы, что на литовской границе. Не верит он ни в бога, ни в черта, да и на что ему эта вера: его дело рявкнуть «за здравие» или «за упокой» так, чтобы стекла в церкви задрожали, а там хоть трава не расти.

Он весь земной, грешный — чревоугодник, невежда, пьянчуга, которого можно заподозрить в чем угодно, только не в склонности к постам, покаянию, смирению. И недаром сам Репин говорил о нем: «Это экстракт наших дьяконов, этих львов духовенства, у которых ни на одну йоту не попадается ничего духовного… весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев…» В этом, собственно, и было дело.

Немало хлопот доставила Репину эта смелая картина, которую реакционеры объявили «карикатурой».

Возвратившись в Москву, он включил «Протодьякона» в число своих картин для Всемирной выставки 1878 года. Но она не попала в Париж. «Такую физиономию духовного лица неудобно показывать», — заявил брат императора, возглавлявший Академию художеств. Впрочем, Репин отнюдь не строил себе на сей счет иллюзий. Он понимал: «Протодьякон» — полотно взрывчатое. Он сам писал Крамскому: «Ведь на картине не просто дьякон, а самый типичный, самый страшный из всех дьяконов».

Но к тому времени у Репина были в работе еще несколько картин. Среди них одна особенно волновала его.

3

«Судья — теперь мужик, — писал он в те годы в своих письмах, — надо воспроизводить его интересы». И он говорил: жизнь надо изображать такой, какая она есть, трепещущей борьбой против неправды, насилия, эксплуатации и всех предрассудков.

Эти слова надолго теперь станут для него путеводными.

«Протодьякон» был только началом.

Еще в Чугуеве той же огненной кистью, что и «Протодьякона», написал он два портрета своих знакомых мужиков. Многозначительными были эти портреты и очень уж характерными мужики. Один с твердым и суровым лицом, с пристальным взглядом смелых и умных глаз, другой весь какой-то сжавшийся, затаившийся, вроде бы робкий и забитый, но тоже себе на уме. Такие вот «робкие» и с «дурным глазом» не единожды с кольями и цепами поднимались против своих бар…

И, быть может, еще в ту пору, когда писал их Репин, зародилась у него идея, которой суждено было крепко им завладеть. Так дорого для него было это новое детище, что он никого не захотел посвящать в свои думы. Лишь одному Стасову и то в самой общей форме сообщил, что нашел, мол, наконец себе идею, что сюжет очень сложный, а каков он, «не скажет никому, пока не будет закончена картина».

Три года отвел себе художник на осуществление своей идеи.

Но он ошибся. Фактически работа заняла пять лет.

4

Не только в Чугуеве, но и в Москве, Петербурге, Хотькове, Абрамцеве, в Саввиновском монастыре, что под Звенигородом, в монастырях под Курском трудится Репин над этой своей картиной, быть может никогда еще не испытывая такой жадности к жизни, такого страстного интереса к ней. Поистине грандиозным был его замысел, дерзкий, почти невыполнимый, — во всяком случае, для художника, не обладавшего размахом его таланта и глубочайшей проникновенностью его гения. Ибо он хочет ни много ни мало — объять в одном произведении то, чего с лихвой хватило бы на двадцать других: дать в одной картине характеристику целой эпохи, некий философски обобщенный образ России своего времени с точностью историка и проникновенностью поэта. Такой России, какой он ее хорошо знал.

И. Е. Репин, Протодьякон

И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии.

Сохранилось множество эскизов — надежных и верных свидетелей его титанической работы. В своей безграничной честности, правдивости он по пять, по десять раз переделывал уже готовые куски, безжалостно разрушая до основания то, что еще вчера казалось ему вполне приемлемым, добивался наилучшей выразительности, ясности, красочности, вновь и вновь обдумывал и компоновку фигур, и позы, и прически, и лица героев, вызванных к жизни его прозорливым и требовательным воображением.

«Крестный ход» — так должна была называться задуманная картина, «Крестный ход в Курской губернии».

5

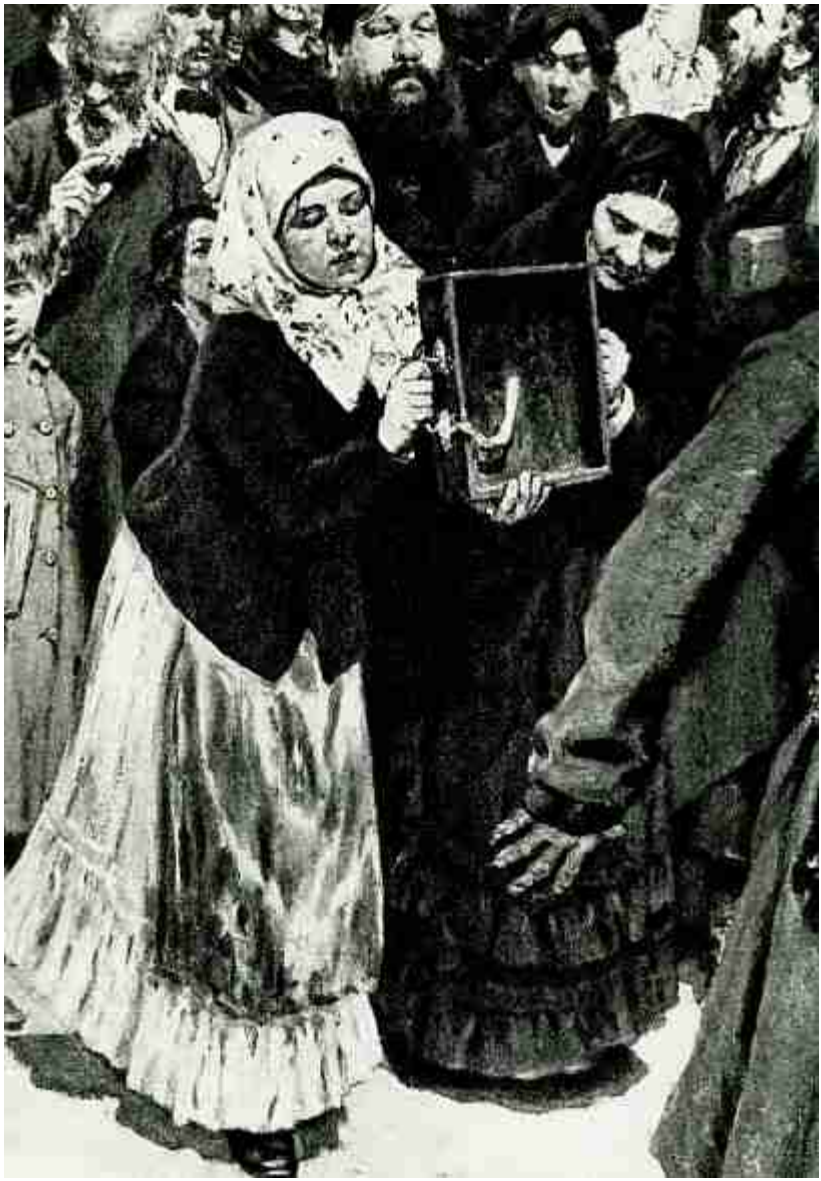
…Горячий песок на дороге, выжженные солнцем холмы, жара, духота, пыль.

И в этом знойном мареве — огромная, разноликая, бескрайняя, красочная, вся в движении толпа. Бурлит и колышется эта толпа — и кого только в ней нет!

Впереди — несколько мужиков из богатеев, в праздничных кафтанах деревенского сукна, подпоясанных яркими кушаками; они несут на носилках фонарь от иконы, весь в лентах и золотых привесках. Торжественно и чинно вышагивают они. До блеска начищены сапоги, щедро политы маслом волосы. А за ними две мещаночки — одна помоложе, в розовой юбке и кремово-желтом платке, другая постарше, вся в черном — с елейными, ханжескими лицами, семеня ногами, несут пустой футляр от иконы. За ними — хор певчих, рыжий, в золотом стихаре и голубой шелковой рясе дьякон, самовлюбленно поправляющий на ходу растрепавшуюся шевелюру…

Посмотрите: вот, бесцеремонно прижав к себе «святую икону», так и плывет глупенькая, безвкусно разряженная барынька в светло-желто-зеленом кисейном платье. А вот прямой, как палка, бессмысленно вытаращив глаза, марширует тупой и грубый служака — военный, вот кулак-подрядчик — хитрый, властный, с кирпично-красным жирным лицом. Рядом с ними тут же и преподобные отцы в праздничных одеяниях.

Надежно отделив «власть имущих» от простого люда, со всех сторон окружают их конные и пешие урядники, сотские во главе со становым приставом. Голытьбу не пускают в «чистый ряд». Ее место сзади, сбочь дороги. И бредут они в водовороте казенной суеты, вслед «Чудотворной», по щиколотку в пыли — и робкие, в лохмотьях мужички, и те, что с «дурным глазом», и истовые старухи, и забитые, рано состарившиеся молодухи. Идут побирушки и увечные, отставные солдаты, идут старцы, бегут дети — и конца нет этому шествию. Идет вся Русь, идет ее ищущий правды народ.



Извивается под блеклым пыльным небом, между холмами растекшаяся вширь и вдаль толпа, и замахивается на кого-то своей нагайкой вздыбивший коня озверевший урядник, и отстраняет палкой служака-сотский мальчика-горбуна, пытающегося прорваться поближе к «Чудотворной». Он весь светится надеждой, он сам порыв, чистый, душевный, этот мальчик с тонким лицом, с грустными умными глазами. И не жалостью — сочувствием и любовью проникаешься к этому окрыленному, красивому в своей душевной чистоте человеку, не потерявшему веру в счастье, в светлое будущее, как не терял ее даже в самые мрачные времена русский народ.

Движется, движется крестный ход. Россия, конец прошлого века…

Ничего не приукрасил художник: верят, искренне-верят многие участники процессии в «святую» икону. В своем человеческом стремлении к свету они, темные и забитые, еще обращаются к богу, надеясь на защиту, на утешение, на какую-нибудь помощь… Трагедия народа, угнетенного и обираемого своими барами, обманываемого елейными и велеречивыми попами, коснеющего в невежестве под игом царизма.

Таких «крестных ходов» русское искусство еще не знало.

Далеко ушел здесь Репин от той «Явленной иконы», для которой первоначально начал писать в Чугуеве портрет

протодьякона. Правда, он не отказался от этой своей задумки, долгие годы будет он работать над «Крестным ходом в дубовом лесу», как назовет он эту картину, без конца переделывая ее и в 1915–1916 годах вновь переписав.

Задуманный первоначально как вариант, «Крестный ход в Курской губернии» стал одним из самых значительных творений Репина. И, видимо, не случайно Репин избрал для своей картины крестный ход именно в Курской губернии. Это был традиционный и знаменитый всероссийский ход.

6

Церковники рассказывали, что впервые «Чудотворная» икона появилась под Курском в 1295 году. Невесть каким путем якобы очутилась она на корне дерева и по сему случаю была наречена «Коренной». Впрочем, уж если говорить правду, то «объявилась» эта икона в XVII веке, и о ее происхождении могли бы рассказать сфабриковавшие ее монахи.

Принадлежала она одновременно двум монастырям — Коренному, построенному на том месте, где она «появилась», и Знаменскому, в Курске, где она хранилась. И уже с самого начала каждый из монастырей пытался использовать «святыню» для увеличения своих доходов. Чтобы прекратить споры и препирательства, высшие церковные власти в 20-х годах XVII столетия постановили устраивать ежегодно крестный ход с выносом иконы из Знаменского монастыря в Коренную пустынь, где она и должна была находиться три дня. Выручку было приказано делить между монастырями.

Так возник этот крестный ход.

Постепенно входя во вкус, церковные власти установили даже специальный церемониал: дни выноса иконы и возвращения ее в Курск были объявлены неприсутственными, а крестный ход стал возглавлять архиерей или даже губернатор.

«Дело» принимало все больший размах: со всех концов России стекались к «чудодейственной» толпы страждущих. Еще бы — ведь чуть ли не официально утверждалось, что она исцеляет от всякой хвори и помогает при всяких бедах!

Исцелений, если не считать инсценированных самими монахами, разумеется, не было.

Но то, что икону лобызали все кому не лень, что «святую» воду из источника и реки Тускари, где купались паломники, пили, да еще и с собой в бутылочках и скляночках уносили, в немалой степени способствовало тому, что по распространению заразных болезней и смертности от них Курская губерния прочно занимала одно из первых мест в царской России.

Икона в 1896 году была уничтожена. Случилось это во время взрыва в соборе. Но церковники не очень огорчились. Достав из кладовой давно уже впрок заготовленную копию «явленной», они объявили о «чудесном» спасении «чудесной» иконы. И даже отслужили по сему случаю благодарственный молебен.

И вновь обманутые люди тянулись в Курск, вновь по

солнцепеку несли «Коренную», то бишь, ее копию; сотские и урядники наводили «порядок», и тысячи и тысячи страждущих, искренне веривших своим «наставникам» людей брели вслед за иконой, уповая на чудо. И по-прежнему набивали бедняцкими приношениями свои объемистые сундуки монахи, богатели год от года монастыри.

«Чудеса», «святые неиссякаемые источники», икона, приносящая «спасение»…

В 1959 году, в бывшей Коренной пустыни, там, где во времена Репина со всей России собирались для лицезрения иконы паломники, начались строительные работы — здесь решено было открыть парк. И вот на глубине нескольких метров рабочие, роя котлован, нашли сооруженный в 60-70-х годах прошлого века распределительный колодец. Подземные трубы связывали его с многочисленными родниками и даже с прудом и озером, которые и поныне находятся на территории бывшей обители.

Так был раскрыт «секрет» предприимчивых монахов. Распределительный колодец позволял вовремя прекратить доступ воды. Это было очень удобно: следовал большой молебен — и с «божьей» помощью вода вновь наполняла кружки страждущих.

Это ли не было чудом!

И еще одна подробность. Монахи уверяли, что монеты, которые кидают в колодцы со «святой» водой, растворяются в ней, и выдавали это еще за одно чудо. Действительно, монет на дне колодцев не нашли, зато были найдены металлические сетки — с их помощью весь «улов» попадал в монастырскую казну…

Впрочем, не в одной только Коренной обители, не только под Курском творились «водопроводные» и прочие «чудеса» — везде, где, обманывая народ, насаждая суеверия, устраивала крестные ходы и «чудесные» исцеления церковь.

7

Разумеется, конца этой неприглядной истории Илья Ефимович Репин в те годы, когда работал над картиной, знать не мог. Но он знал, он понимал другое. Он писал: «…Христианство — как и все другие религии — это рабство, это смиренное самоубийство всего, что есть лучшего и самого дорогого и самого высокого в человеке». И, подобно Белинскому, он мог бы сказать, что «церковь — опора кнута и угодница деспотизма». Недаром в «Крестном ходе», по свидетельству самого художника, «главный сюжет в центре картины — это барыня, несущая икону под конвоем сотских».

Барыня, несущая икону под конвоем сотских… Хоругви, иконы — и нагайки… Этим действительно было сказано все.

И какой же крик — нет, даже не крик, а бранчливый визг подняла, как по команде, вся официальная печать, когда Репин закончил свою картину. Чего только не писали, чего только не говорили!

«Гражданин», так по какому-то трагическому недоразумению называлась одна из самых черносотенных газет, начисто отрицая какие-либо достоинства «Крестного хода», уверяла, например, что «композиция ее (картины. — *А. В.*) лжива», объявляла репинское полотно… карикатурой.

«Гражданину» в злобных тонах вторили «Московские ведомости» и другие газеты. В ход были пущены клевета, оскорбления, Репина обвиняли в «политической неблагонадежности».

Даже некоторые друзья Репина были смущены смелостью художника. Третьяков, приобретший в конце концов «Крестный ход», все пытался убедить Репина несколько изменить композицию. Он писал, что было бы хорошо на место бабы с футляром поместить прекрасную молодую девушку, которая несла бы этот футляр «с верой и даже с восторгом», он не раз и не два говорил о том, что хорошо, «если бы убрался противный урядник»…

Но Репин был непоколебим. «В картине можно оставить только такое лицо, — яростно ответил он Третьякову, — какое ею в общем смысле художественно терпится… умышленное приукрашивание сгубило бы картину. Картина есть глубоко сложная вещь, и очень трудная… выше всего правда жизни, она всегда заключает в себе глубокую идею, и дробить ее, да еще умышленно… просто профанация и святотатство».

А своему другу художнику Мурашко, высказавшему недовольство «некрасивыми» лицами из «Крестного хода», Репин написал: «Красота — дело вкусов; для меня она вся в правде… я бы себя презирал, если бы стал писать „ковры, ласкающие глаз“… Нет, я человек 60-х годов, отсталый человек, для меня еще не

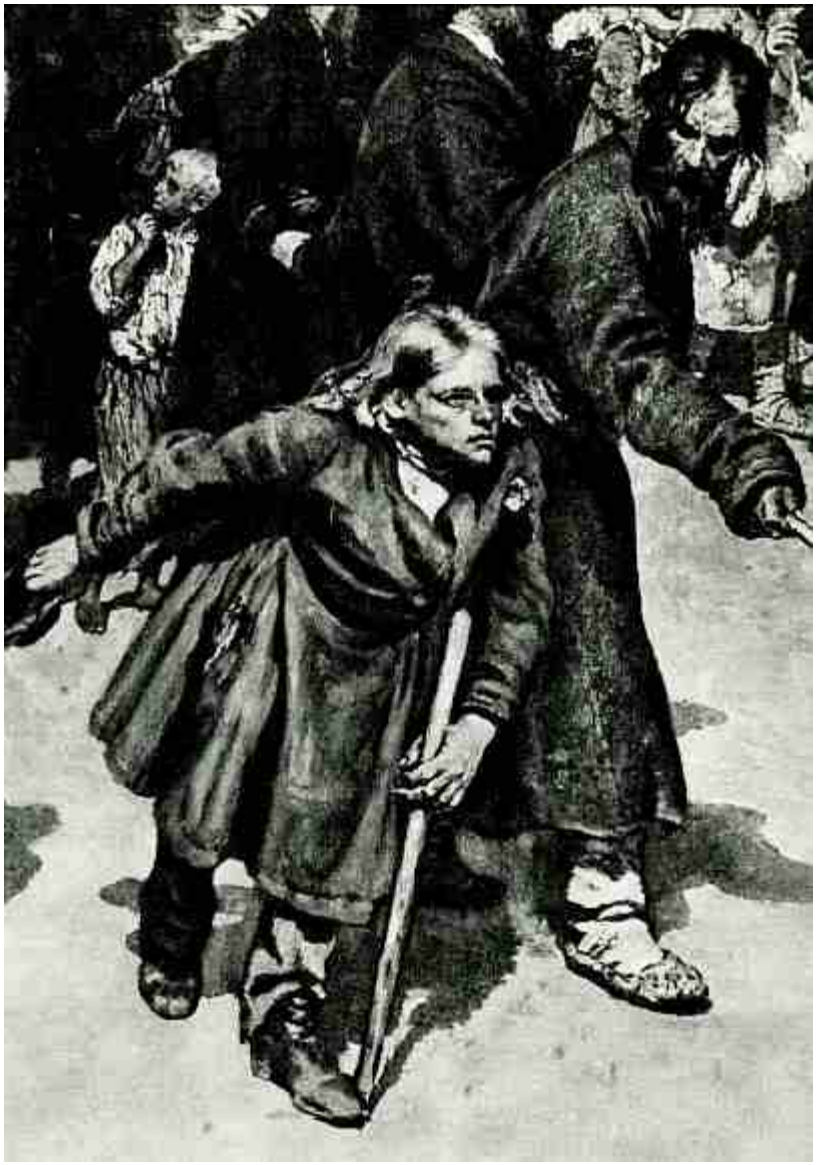
умерли идеалы Гоголя, Белинского, Тургенева, Толстого… Всеми своими ничтожными силенками я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком волнует, не дает покоя, сама просится на холст; действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью вышивать узоры».

Действительность слишком возмутительна, чтобы честный человек мог стоять в стороне, не протестуя и не борясь, — это Репин знал твердо. При всей своей видимой мягкости он обладал сильным характером и свои принципы умел защищать. И, когда несколько лет спустя власти запретили ему выставить «Крестный ход» на персональной выставке, запретили газетам и журналам помещать репродукции «Крестного хода» — так боялись они этой гневной картины, — Репин с сарказмом написал Третьякову: «Знаю я, как им дорого православие».

Он мог быть доволен. Ему удалось создать такую картину, о которой он мечтал, когда еще за три года до начала работы над ней писал Крамскому: «…наша задача — содержание. Лицо, душа человека, драма жизни, впечатление природы, ее жизнь и самый дух истории — вот наши темы… Краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли. Колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроения, картину и душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке».

Краски «Крестного хода» отлично выражали мысли Репина.

И они не были сгущены, эти краски. Впрочем, как и во всех тех картинах, которые одновременно с «Крестным ходом» стояли в мастерской художника: «Не ждали», «Иван Грозный и сын его Иван». «Запорожцы». Они были страстными и смелыми. И в них чувствовался тот же гражданский гнев, что и в «Бурлаках», та же обличительная ненависть к самодержавию, о котором Репин возмущенно говорил: «Какая это неестественная, опасная и отвратительная выдумка», к церкви, о которой двадцать лет спустя Репин напишет: «По Руси отвратительным смрадом подымают свое вонючее курево русские попы».



…Репин сам неоднократно повторял и в письмах и устно: «Драгоценнейшее качество художника — сердце».

Кровью сердца была написана и та маленькая картина, над которой, скрывая ее от любопытных глаз, он работал в те же годы, что и над «Крестным ходом».

8

В 1879 году В. В. Стасов заведовал одним из отделов Публичной библиотеки в Петербурге, которой после революции присвоили имя М. Е. Салтыкова-Щедрина. Именно здесь знаменитому критику попал в руки первый номер нелегальной газеты «Народная воля». Отпечатанные специально для библиотеки на хорошей бумаге, экземпляры этой подпольной газеты и впоследствии аккуратно доставлялись в книгохранилище.

Стасов развернул газету и стал ее читать. Первое, что ему бросилось в глаза, была большая поэма. Она называлась «Последняя исповедь», и автор посвящал ее революционерам, тем, кто, не щадя жизни, шел на смертный бой с самодержавием.

Это была мужественная поэма.

Осужденный на казнь, заживо похороненный в каменном мешке революционер отказывается от исповеди, он гордо бросает в лицо священнику, который уговаривает его покаяться в грехах и исповедаться:

Я сам, старик, подумал о Христе
В последний день своей недолгой жизни.
И я решил, что повесть о Христе —
Пустая ложь.
… бога нет.

Боец, человек несгибаемой воли, он сквозь все муки смертные проносит верность революционным идеалам и ненависть к угнетателям. Ты враг, говорит он попу, ты враг народу, — и не только ты, но и все вы, слуги религии.

Трусливые, со сладкими словами
Изменники, лжецы и лицемеры.

Стасов показал поэму Репину.

Именно тогда в мастерской художника и появился небольшой холст. Он был не очень заметен между «Крестным ходом», «Не ждали» и другими большими полотнами, да и не показывал его никому Репин. Даже Стасову, который однажды случайно увидел у него тогда еще только начатую картину, Репин сказал: «Это просто так…» От варианта к варианту нащупывал он наиболее

лаконичное, наиболее образное решение, и от варианта к варианту мужала его кисть, все ярче, все полнее становился замысел.

…В камере только двое. Священник в рясе, с крестом в руке и осужденный на казнь революционер. Во всей его позе, фигуре — сила и убежденность, и взгляд его, гневный и смелый, полон презрения.

Черная, мрачная камера-одиночка, и два человека: узник и поп.

…Немного было революционеров в ту пору. И они еще не всё понимали в азбуке классовой борьбы. Но они твердо знали: больше терпеть нельзя. Сквозь строй виселиц шли они на борьбу с самовластьем, за народ, за свободу.

Войска, полиция, наемные провокаторы и наемные шпионы были пущены в ход против революционеров.

И со всех амвонов слали священники проклятия «цареубийцам», грозили им «вечным судом».

И не только проклинали. И не только учили покорности.

«Если кто на исповеди, — говорилось в инструкции синода, высшего церковного органа в России, — объявит духовному отцу своему некое не сделанное, но еще к делу намеренное от него воровство, наипаче же измену или бунт на государя или государство, то должен священник не токмо его за прямо исповеданные грехи прощения и разрешения не сподоблять, но донести вскоре о нем, где надлежит».

И. Е. Репин. Отказ от исповеди.

Это отнюдь не оставалось на бумаге.

К декабристу Бестужеву пришел, после того как тот отказался давать показания царской комиссии, священник. С заботливо припасенной бумагой в руках уговаривал он декабриста облегчить свою душу: чистосердечно сообщить, памятуя «о каре небесной», интересовавшие правительство сведения.

Выудить на исповеди конспиративные тайны пытался и священник, напутствовавший в последний путь Каракозова, стрелявшего в 1866 году в Александра II.

Удивительно ли, что немало революционеров отказывались от исповеди, в том числе Желябов и Перовская, Степан Халтурин, впоследствии, в 1886 году, старший брат Владимира Ильича Ленина — Александр Ульянов.

…И вот они остались один на один: пылкий революционер и ничтожный чиновник в рясе, жандарм во Христе, как называл попов В. И. Ленин. Приговор уже вынесен. Участь узника уже решена. И священник пришел сюда лишь для того, чтобы заставить его перед казнью сказать слова раскаяния и, если удастся, выведать у него тайны революционной организации.

С виду он прост, но страшное дело пытается сотворить он. Фальшива его проповедь, жалки его слова. О чем говорит он? О божеской любви? О милосердии? Хорошо милосердие!

Исповеди не будет. Не будет ни раскаяния, ни слов, ни предательства.

С презрением смотрит прямо в глаза священнику — приспешнику врагов, черному вестнику смерти, узник, прямо в лицо, как и подобает воину. Исхудавший, с ввалившимися щеками, с землистым цветом лица, он тверд и бесстрашен, этот человек, своей нравственной мощью попирающий смерть.

«Отказ от исповеди» Репин закончил в 1885 году.

И снова продажные пигмеи из официозной печати ополчились против Репина, вновь кликушествовал «Гражданин», вновь не разрешили художнику выставить картину. Что ж, он был к этому готов, он понимал: тот, кто в поединке между революционером и попом стоит на стороне революционера, не заслужит благодарности у царских властей. И тогда Репин в апреле следующего года преподнес ее вместе с дарственной надписью автору стихотворения поэту?. М. Минскому.

Стасов, увидевший эту картину у Минского (настоящая фамилия его была Виленкин, Минский — это псевдоним), написал Репину: «Это настоящая картина, какая только может быть картина! Какой взгляд, какая глубина у Вашего осужденного! Какой характер, какая целая жизнь тут сказалась».

А Репин работал. Теперь на очереди были «Не ждали». Героический период его биографии продолжался.

…В Москве, в сквере, что на Болотной площади, той самой, где некогда казнили мужиков, которые с вилами и кольями шли в бой против царя и помещиков, стоит памятник. Невысокого роста кудрявый человек с бородкой и усами, с палитрой в руках смотрит вперед — в будущее. Репину здесь лет тридцать пять — сорок, это пора расцвета его творчества, это время создания им «Крестного хода», «Протодьякона», «Отказа от исповеди».

Боярыня Морозова

Я не понимаю действия отдельных исторических
личностей без народа, без толпы…
Стены я допрашивал, а не книги.

В. Суриков

Вы входите в один из залов Третьяковской галереи, и прямо перед вами во всю ширь большой стены эта необыкновенная картина. Вы видите ее издали, еще на подходе. Вы видите как живую не покорившуюся боярыню, высоко поднявшую руку с пальцами, сложенными в двуперстие, прекрасную и грозную в своем мятежном порыве, юродивого, сидящего в лохмотьях прямо на снегу, единственного, кто открыто осмеливается поддержать опальную боярыню. Вы видите сестру Морозовой, княгиню Урусову, в отчаянии ломающую пальцы, в бархатной шубе и узорчатом платке, идущую рядом с розвальнями. Вы видите узкую, покрытую глубоким снегом уходящую к Кремлю улицу, дома, церквушку, толпу, сквозь которую движется скорбный поезд — друзей и недругов Морозовой.

Сочувствие и тревога, насмешки и издевательства, зреющий протест и тлеющая надежда, скрытая любовь и явная ненависть — и над всем этим резко очерченный профиль Морозовой, ее исступленное лицо, ее воля, ее вера. Измученная, но не покорившаяся, закованная в кандалы, но не побежденная — такой запоминается Морозова, такой во всей глубине ее трагедии и изображена она у Сурикова.

Семьдесят пять лет находится эта картина в галерее. Множество людей видело ее. И, думается, равнодушных не было. Вряд ли нашелся хоть один человек, прошедший мимо нее. Это просто невозможно сделать.

Восемьдесят два года назад солнечным апрельским утром по заснеженным улицам Петербурга на двух черных повозках, в черных и грубых арестантских одеяниях провезли четырех мужчин и одну женщину. На шее у каждого из них висела деревянная табличка: «Цареубийца».

Им оставалось жить не более часа. На второй повозке, рядом с Кибальчичем и Михайловым, спиной к лошади, прикованная к скамейке за руки, ноги и туловище, сидела Софья Перовская, революционерка, чье светлое имя было известно всей России.

Очевидец записал: «Они прошли мимо нас не как побежденные, а как триумфаторы, такой внутренней мощью, такой непоколебимой верой в правоту своего дела веяло от их спокойствия».

В стране были введены чрезвычайные законы. В изданном 29 апреля 1881 года «Манифесте» новый царь, Александр III, о котором даже его вернейший министр граф Витте вынужден был сказать, что очередной венценосец «человек ниже среднего ума, ниже средних способностей и ниже среднего образования», торжественно заявлял о своей вере в «силу и истинность самодержавной власти» и о своей решимости «охранять ее от всяких поползновений».

Начинались мрачные и душные восьмидесятые годы, годы разгула реакции и мракобесия.

* * *

Сохранились сведения, что первый, сделанный карандашом, набросок «Боярыни Морозовой» был создан Суриковым еще в 1879 году, еще тогда, когда он всеми помыслами был со своими «Стрельцами». Во всяком случае, так об этом рассказывает один из его ранних биографов. И далее утверждает, что этот набросок Василий Иванович, так же как в свое время первый эскиз «Стрельцов», сделал на обратной стороне куска нотной бумаги, поверх какого-то рисунка.

Набросок, если он существовял, ныне утерян и, вероятно, навсегда.

Но первый эскиз, сделанный красками, сохранился. Он датирован 1881 годом, месяц точно неизвестен. Судя по некоторым обстоятельствам, эскиз был написан никак не позднее лета этого года.

Но вероятнее всего — весной.

В. И. Суриков. Боярыня Морозова.

В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Эскиз. 1881.

«Стрельцы» были иными. Это было настоящее, то, о чем он мечтал, к чему стремился, когда после окончания академии решил заработать денег, «чтобы стать свободным и начать свое».

Первого марта должна была открыться в Петербурге выставка.

Первого марта она и открылась. Но не очень много народа посетило ее. В этот день бомбой Гриневицкого был смертельно

ранен царь.

Молодая Россия, пусть пока по неверной тропке, выходила на бой с самодержавием.

А третьего марта Суриков получил письмо от Репина. «Картина почти на всех производит большое впечатление, — писал Репин, — Да, все порядочные люди тронуты картиной». И он звал Сурикова в Петербург, посмотреть выставку. Суриков поехал. Но не в марте, а в самом начале апреля.

* * *

Видел ли он казнь народовольцев? Прямых свидетельств на сей счет нет.

Но вот что любопытно. Что, собственно, знал о боярыне Морозовой Суриков? Общую канву ее печальной истории, которую рассказывали ему еще в детстве, в Сибири? Бесспорно. То, что было написано о ней в романе Мордовцева «Великий раскол»? Вероятно: роман печатался в «Русской мысли» за год до этого.

Что еще?

Весьма возможно, статью Н. С. Тихонравова в «Русском вестнике» 1865 года и книгу И. Е. Забелина «Домашний быт русских цариц».

Но ни в одной из этих книг, ни в одной из этих статей и слова не было о толпе, провожавшей Морозову, о цепях, которыми она прикована к сиденью, о ее черном полумонашеском, полуарестантском одеянии, о доске у нее на груди.

Все это (потом частично переработанное — доска, например, и сиденье исчезли вовсе при написании картины) присутствует на эскизе, датированном 1881 годом.

Только лишь «додумывание» художника? Что ж, может быть, и так: Суриков не мыслил себе героев без толпы, без народа.

Но почему не предположить (как это и сделала в 1952 году искусствовед Т. Юрова), что Суриков видел кортеж приговоренных к казни революционеров?

…Они проходили не как побежденные, а как триумфаторы. Улицы были запружены народом. Многотысячная толпа собралась и на Семеновском плацу.

Софья Перовская, сидевшая спиной к лошади, прикованная к высокой скамейке, была одета в черное арестантское одеяние, на голове у нее был черный платок — повязка вроде капора. На ее тонком изжелта-бледном, как бы восковом, но красивом лице,

окаймленном повязанным на голове платком, застыла тонкая, злая усмешка, а глаза презрительно сверкали. Так впоследствии напишет гвардейский офицер, присутствовавший при казни первомартовцев.

А Вера Фигнер, другая знаменитая революционерка тех трагических лет, получив в конце 80-х годов гравюру с изображением «Боярыни Морозовой», воскликнет: «Она воскрешает страницу жизни… Третье апреля 1881 года. Колесницы цареубийц… Софья Перовская».

В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Эскиз. Акварель. 1885.

* * *

Ясно, во всяком случае, одно: с головой ушедший в петровскую Русь, весь во власти размышлений об этой эпохе, Суриков весной или летом 1881 года набрасывает эскиз-заготовку для новой картины — о боярыне Морозовой. Даже если он и раньше уже обдумывал этот сюжет, то именно теперь неистовая раскольница властно завладевает его помыслами.

Но Суриков не сразу приступает к осуществлению своего замысла. Он явно медлит. И не только потому, что летом этого же года в Перерве, проводя вместе с семьей долгие часы в невзрачной избушке (дождь зарядил на весь день), вспомнил об участи сосланного в Березов Меншикова и начал работать над картиной из жизни этого сподвижника Петра. Вероятно, еще и потому, что не до конца был выношен им сюжет «Боярыни Морозовой», что от «своих», петровских тем предстояло сделать скачок в более ранние времена. А может быть, и потому, что многое должно было улечься в душе художника, многое должно

было быть прояснено, продумано, осмыслено.

Во всяком случае, Суриков не спешит. Молчаливый, сдержанный, замкнутый, когда дело касается его заветных творческих планов, он словно даже забывает о мятежной боярыне: ни одного эскиза, ни единого слова в письмах. Два года пишет он «Меншикова в Березове». Впрочем, и в 1883 году, в год окончания «Меншикова», он по-прежнему еще не приступает к исполнению своего замысла.

* * *

Закончив работу над «Меншиковым», он разрешает себе отдых: именно теперь едет за границу. В свое время, по окончании академии, ему не удалось это осуществить, несмотря на то, что он получил золотую медаль: официально в казне не оказалось денег. Но фактически дело было в другом. Не захотел художник просить о помощи, не захотел кланяться вице-президенту академии великому князю Владимиру, а тот в отместку спрятал в карман, как впоследствии говаривал Суриков, его командировку.

Сурикову уже тридцать пять лет. Он сделал многое: и «Утро стрелецкой казни» и «Меншиков в Березове» уже создали, и справедливо, ему славу. Восемь лет жизни отдал он этим картинам, только им. Он наотрез отказывался от наивыгоднейших заказов, он не отвлекался ничем, работал, работал и работал.

Теперь он хочет отдохнуть. Но только ли отдохнуть? Признанный мастер, он не скрывает, что едет в Италию для того, чтобы поучиться у великих художников прошлого. Он любил в искусстве прошлого то, что в той или иной мере было свойственно ему самому: мощь красок, глубокую человечность, тонкую лепку характера. И прежде всего — высокую философскую мысль.

Он берет с собой немного денег, два чемодана и небольшой карманный альбомчик в парусиновом переплете, служивший ему одновременно и записной книжкой.

На третьем листе альбомчика его рукой была сделана запись: «Статья Тихонравова Н. С. Русский Вестник 1865. Сентябрь. Забелина. Домаш. быт русс, цариц 105 ст. про боярыню Морозову».

Впоследствии он сам скажет, что за границей образ боярыни Морозовой всегда стоял у него перед глазами.

Начиналась новая замечательная страница в его творчестве.

Семнадцатилетней девушкой дочь одного из приближенных царя Алексея, Федосья Соковнина, была выдана замуж за пожилого боярина Глеба Ивановича Морозова, родного брата всесильного временщика Бориса Морозова. Начитанная, своевольная, энергичная, она еще при жизни мужа открыто исполняла обряды «старой», гонимой церкви, резко отзывалась о новой «казенной» церкви.

Эта церковь была узаконена на Руси в 1654 году, когда собравшийся в Москве собор принял реформу обрядности, подготовленную патриархом Никоном. Смысл проведенных реформ был значительно глубже, чем просто новые правила начертания имени Иисуса или предписание креститься тремя перстами вместо двух. Это была попытка, кстати говоря

удавшаяся, более прочно подчинить православие самодержавной власти.

Новые обряды вызвали протест значительной части духовенства, прежде всего низшего духовенства: в них видели иноземное влияние, в них увидели угрозу чистоте «истинной» православной веры. В конечном итоге, как это нередко бывало в ту эпоху и в России и на Западе, церковные распри, быть может неожиданно даже для их первоначальных участников, получили довольно основательный отзвук в народе.

Народ ненавидел существующие порядки, ненавидел крепостное ярмо, которое было окончательно закреплено решениями Земского собора 1649 года. «Огонь ярости на начальников, на обиды, налоги, притеснение и неправосудие больше и больше умножался, и гнев и свирепство воспалялись», — так говорится в одном из документов тех лет.

Немало посадских людей и крестьян встали на сторону гонимой властями церкви.

Боярыня Морозова, возможно, и не знала всех хитросплетений начавшегося раскола. Но сама она все теснее связывала свою судьбу с ревнителями старой веры, поддерживала главного врага никониан, неистового протопопа Аввакума, и даже по возвращении его из ссылки в 1662 году (в этом году, кстати говоря, она овдовела и осталась единственной распорядительницей огромных богатств мужа) поселила его у себя. Дом Морозовой превратился в прибежище для старообрядцев и фактически стал своего рода раскольничьим монастырем. А сама она в 1668 году тайно приняла монашеский постриг и все яростнее исповедовала запрещенную веру. К тому же она отказалась участвовать в придворных свадебных церемониях 1671 года и произносить — это полагалось по ее положению — «царскую титлу».

Осенью 1671 года гнев Алексея Тишайшего обрушился на непокорную боярыню.

Вначале ее, правда, пробовали «усовещивать», но на все уговоры подчиниться царской воле и принять новые церковные уставы она ответила отказом. Вдобавок оказалось, что она и сестру свою, в замужестве княгиню Урусову, тоже склонила к старообрядчеству и что та тоже не хочет склонить голову перед требованиями царя.

…Их заковали в «железа конские» и посадили в людские хоромы под караул. Так просидели они два дня, а затем, сняв оковы, их повезли на допрос в Чудов монастырь. Но ничего не сумел добиться ни от Морозовой, ни от Урусовой главный «допросчик» — митрополит Павел. Они наотрез отказались

причащаться по тем служебникам, по которым причащался царь, твердо стояли на двоеперстии и объявили, что признают только старопечатные книги.

И второй и третий раз возили сестер в каземат Печерского подворья и снова в Чудов монастырь, где они предстали уже перед самим патриархом. Все было тщетно: ни Морозова, ни Урусова не шли ни на какие уступки. А когда их подвергли пытке, то на дыбе Морозова кричала: «Вот что для меня велико и поистине дивно: если сподоблюсь сожжения огнем в срубе на Болоте (Болотная площадь в Москве, где казнили в те времена „врагов отечества“. — *А. В.*), это мне преславно, ибо этой чести никогда еще не испытала».

Но их не казнили.

Царь Алексей Михайлович побоялся слишком широкой огласки — и так уж слух о непокорстве Морозовой, о том, что она «изрыгает хулу и брань» на церковь, стал достоянием многих. По его повелению обе сестры были лишены прав состояния и заточены в монастырском подземелье в Боровском.

Там они еще промучились некоторое время и погибли, «в землю живозакопаны во многих муках, в пытках и домов разорении», как писал о них протопоп Аввакум.

Существует предание, что Морозову и ее сестру уморили голодом.

Так закончилась драматическая история, связанная с именем боярыни Морозовой. Такова была судьба женщины, чей образ на протяжении многих лет будет теперь вдохновлять Сурикова.

* * *

Художника всегда влекли сюжеты грандиозные, дававшие широкий простор мысли и воображению, сюжеты, дававшие пищу для широких обобщений. И его всегда интересовали судьбы народные на глубинных перекатах истории.

Таким в самом общем виде был сюжет «Утра стрелецкой казни».

Такой виделась ему и «Боярыня Морозова».

Жизненную и историческую драму народа хотел воссоздать Суриков — пытливый и умный художник-мыслитель.

И, наверное, прав был хорошо знавший Сурикова известный живописец Нестеров, однажды сказавший:

> «Исторические темы, им выбираемые, были часто лишь ярлыком, а подлинное содержание было то, что

видел, пережил, чем был поражен когда-то ум, сердце, глаз Сурикова».

* * *

И в Париже и в Италии Суриков продолжал думать о своей будущей картине. Сделал он к ней и несколько новых набросков.

Общий замысел, избранный для картины, не менялся — таким, каким он вылился в эскизе 1881 года, только таким и видел его Суриков: толпу народа и сани с неистовой боярыней, момент ее проезда по московским улицам. Но это была общая мысль. Надо было разработать композицию картины — построение ее и соотношение — ее частей, найти ту единственную и всеобъемлющую форму, которая помогла бы в малом увидеть большое и дала возможность художнику высказать обуревавшие его чувства.

* * *

Сконцентрировать в одном эпизоде самое главное так, чтобы мыслям просторно было, чтобы, как из песни — слова, ни одной детали, ни одного персонажа нельзя было выкинуть, найти ту правду и поэтического и философского видения, которая значительнее и в конечном итоге достовернее, чем сухое воспроизведение наидостовернейших деталей, — к этому стремился художник.

«Суть исторической картины, — говаривал он, — угадывание. В исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтоб возможность была, чтобы похоже было. Если только сам дух времени соблюден, в деталях можно какие угодно ошибки делать». Впрочем, он старался их избегать.

Его не интересовала ни церковно-догматическая сторона раскола, ни — пусть драматическая — кончина Морозовой, ни ее споры с никонианами. Не в момент одинокого трагического раздумья, как Репин свою царевну Софью, не в момент душевной борьбы, одну-одинешеньку или наедине со своими противниками, хотел он показать ее, а с народом и на народе, ибо трагедия Морозовой так, как ее видел и представлял Суриков, — это не столько трагедия одной, пусть незаурядной по силе характера женщины, это трагедия времени, это трагедия народа — и не одной только эпохи Алексея Тишайшего. Мрак и дикость современной ей жизни погубили Морозову.

Насилие, фанатизм — они гнетут русский народ и в XIX веке.

…Из книг Суриков мог почерпнуть лишь общие сведения. Остальное надо было додумывать, домысливать, находить. Да, находить, ибо художник не представлял себе работу без натуры. И ему нужно было глубоко пережить свою тему, стать как бы участником изображаемой им исторической драмы.

Все это потребовало времени и работы.

* * *

Три года пишет картину Суриков. Три года мысль его занята одним, он не принадлежит себе, он окружен вымышленными образами. И за каждыми из них — пласты дум, и у каждого из них — своя жизнь, свой душевный строй, свои страсти, надежды, мысли. Эскиз следовал за эскизом, художник был неутомим в поисках натуры. Где только не побывал он за эти годы, выискивая наиболее характерные, наиболее нужные персонажи, в гуще жизни находя своих героев, снова и снова продумывая композицию: ведь картина, любил повторять он, должна утрястись так, чтобы переменить ничего нельзя было.

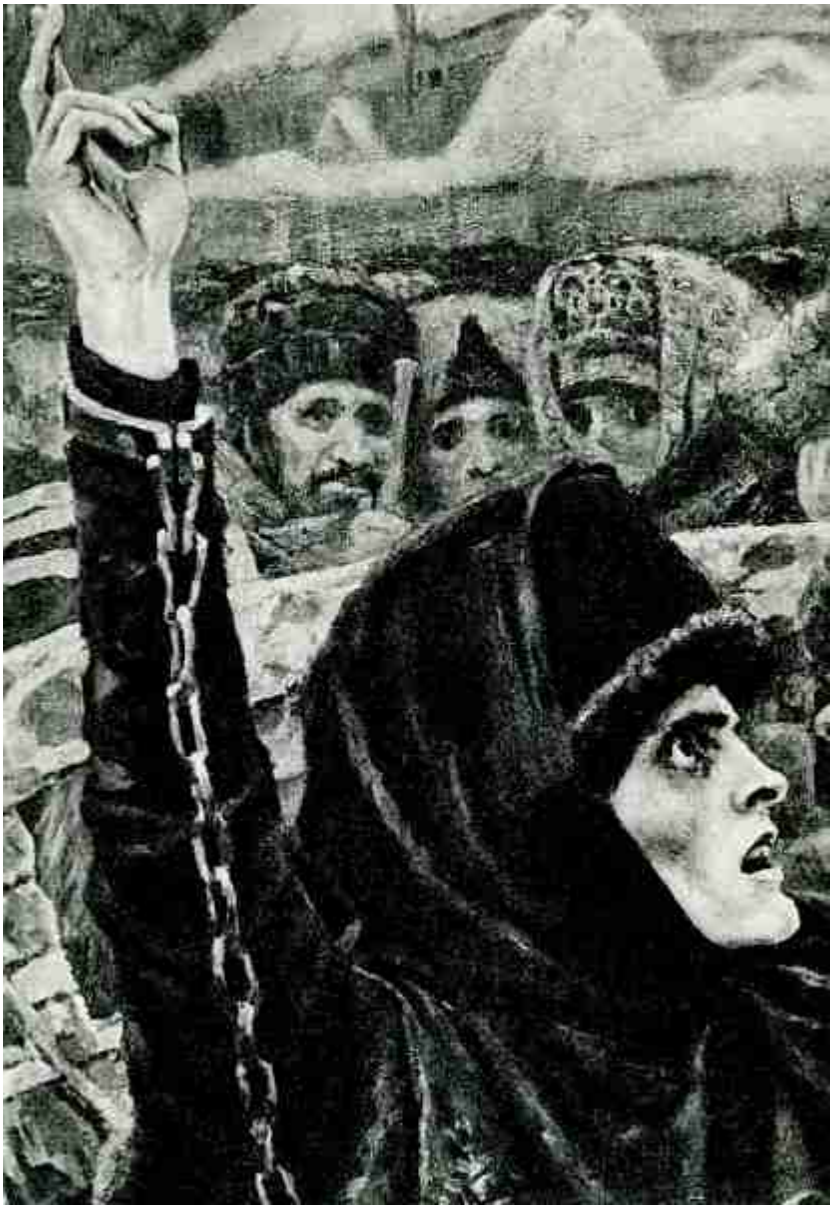
Два холста, уже со сделанными набросками, забраковал он, и лишь третий, изготовленный по специальному его заказу, необычайной формы — прямоугольник, положенный на большое ребро, — удовлетворил мастера. В Оружейной палате, в Историческом музее ищет он «реалии»: точно должен знать живописец, какие кафтаны носили в те годы, какие шапки, шубки, телогрейки, как выглядела тогда Москва-матушка. Все — от фактов, и в то же время — все озаренное внутренним видением художника, сердцем пережитое, осмысленное до мельчайших подробностей. И какую радость испытывает мастер, когда ему наконец-то после долгих поисков где-то на толкучке удается найти своего юродивого. Правда, в жизни это не столько юродивый, сколько отпетый пьяница, торгующий где-то раздобытыми огурцами. Правда, он никак в толк не возьмет, что,

собственно, от него хочет художник, и вначале не соглашается на уговоры Сурикова. Но это все дело второстепенное. Прямо на снегу — так, как и должно быть в картине, — написал его художник, в холщовой рубахе, босиком. И, чтоб не замерз сердечный, водки дал и водкой ноги натер.

И он не забудет, рисуя юродивого, запечатлеть розовую и лиловую игру пятен — ведь в солнечный день на снегу (Суриков сам об этом потом скажет в своих воспоминаниях) «все пропитано светом, все в рефлексах лиловых и розовых».

Все с натуры писал художник, в том числе и сани и дровни. Часами наблюдал, как розвальни след оставляют, в особенности на раскатах, — и тут же садился писать колею, оберегая ее от случайных прохожих. И даже посох, что в руках у странника, и тот разглядел у одной богомолки, неспешно шагавшей в Троицко-Сергиев монастырь. «Бабушка, — крикнул ей художник, — бабушка, дай посох!» А старушка-то посох со страху бросила — думала, разбойник… Тяжелый, огромный, этот посох отлично пришелся уже написанному к тому времени страннику.

Так постепенно в живую плоть облекалось задуманное. Уже был найден окончательный вариант композиции — динамичный, впечатляющий, почти математически точный. Уже благоговейно склонилась в поклоне красивая девушка в синей шубке и золотистом платке, что в правом углу картины; уже были написаны и монашенка, и девушка со скрещенными на груди руками, и мальчик в дубленом полушубке, бегущий, взмахивая рукавами телогрейки, сбоку розвальней, и ощеривший беззубый рот, торжествующе хохочущий поп в шубе и высоченной шапке, и купец рядом с ним, и тайные староверы, и стрельцы с бердышами, и странник, и иноки. Уже были выписаны главки церквей и дома, улица и снег, а он все продолжал работать над главным — над обликом Морозовой. «Очень трудно, — вспоминал впоследствии Суриков, — было лицо ее найти, — все в толпе терялась».



Но он добился своего. «Приехала к нам начетчица с Урала, — рассказывал он писателю Волошину. — Я с нее написал этюд… И как вставил в картину — она всех победила. „Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врагов, аки лев…“ Это протопопа Аввакума слова о неистовой боярыне».

Суриков сам говорил, что идея картины зарождается в его сознании вместе с формой и мысль неотделима от живописного образа. В 1887 году и идея, и форма, и живописные образы «Боярыни Морозовой» удовлетворили наконец художника. Картина была готова. Она была мощна и страстна. И никогда еще

Суриков не достигал такой силы и напряженности в красках, такого совершенства в передаче цвета.

* * *

Голубоватый морозный воздух окутывает московскую узенькую улицу, и движется по ней скорбный и страшный поезд. Волочится по снегу, как крыло подбитой птицы, иссиня-черная шуба Морозовой. Темный платок, окаймленный красной полоской, покрыл шапку, отороченную мехом. Меловое лицо с исступленными глазами поднято вверх, и взметнулась ввысь кисть тонкой, скованной цепью руки.

С трудом прокладывают себе путь сани, тесно обступила Морозову толпа, не сломленная, сопротивляющаяся…

Часами можно стоять возле этой картины, удивляясь и восхищаясь ее глубокой психологической достоверностью, любуясь чудесной игрой красок, ее мужественной сдержанностью, которая так сильно оттеняет драматизм событий!

Бунтарским духом проникнута она, и недаром современники воспринимали «Боярыню Морозову» с ее идущей на смерть во имя своей идеи героиней как отклик на события 70 — 80-х годов прошлого века. От картины веяло дыханием подлинной жизни, духом протеста против расправ с инакомыслящими, против жестоких и зверских нравов, насилия.

…Они стоят друг друга: злорадно хихикающий поп в левой части картины, откровенно довольный, откровенно издевающийся над поверженной, закованной в цепи боярыней, и, в конечном итоге, сама эта боярыня. «Дайте этой Морозовой, дайте вдохновляющему и отсутствующему здесь Аввакуму власть — повсюду зажглись бы костры, воздвигались бы виселицы и плахи, рекой полилась бы кровь», — писал о «Боярыне Морозовой» писатель В. М. Гаршин. И он был прав: известны ведь слова Аввакума: «А что, государь-царь, как бы ты мне дал волю, я бы их, что Илья-пророк, всех перепластал во един день… Перво бы Никона этого, собаку, рассекли бы на части, а потом бы никониян тех».

Да, недаром в свое время мракобесы из реакционной газеты «Московские ведомости», из «Петербургского листка» и других официальных изданий выразили недовольство «Боярыней Морозовой». И что только не писали они: и замысел картины-де «страдает шаржем», и в картине «нет внутренней художественной жизни», и холст «не оставляет сильного впечатления», и картина лишена какой-либо ценности и напоминает «большую группу из

кабинета восковых фигур» (?!), и Суриков, мол, понапрасну растрачивает талант на такие странные сюжеты…

* * *

Всемирную известность получила эта мастерски сделанная картина с ее удивительной живописью, с ее большими и глубокими мыслями. Суриков достиг здесь одной из своих вершин, великий художник, как немногие умевший переплавлять в краски живую плоть и кровь тела, живую ткань вещей, — так в свое время писал Репин о мастерстве истинных живописцев.

Изображая прошлое, Суриков глядел в будущее. Он верил в него, верил в замечательные грядущие дела русских людей.

notes

Примечания

1

В Соловецком монастыре находилась одна из церковных тюрем царской России.